音乐词典词条汇辑

民族音乐学

人民音乐出版社

音乐词典词条汇辑

民族音乐学

人民音乐出版社编辑部编

人民音乐出版社

音乐词典词条汇辑
民族音乐学
人民音乐出版社编辑部编
*
人民音乐出版社出版
（北京翠微路2号）
新华书店北京发行所发行
北京延文印刷厂印刷
850×1168毫米　32开　70千文字　3.75印张
1988年1月北京第1版　1988年1月北京第1次印刷
印数：0,001—2,865册
ISBN 7-103-00100-6/J·101　定价：1.20元

出版者的话

近年来我国已有多种自己编纂的音乐工具书，这是我国音乐文化事业发展、音乐理论工作深化的一个可喜现象。同时反映了音乐界的读者，还包括广大文艺爱好者在从事音乐工作或参加各种音乐活动中，对于音乐工具书的迫切需求。我社为适应这一趋势，编辑《音乐词典词条汇辑》这套丛书，它是就某一专题集中介绍一些国家的权威性音乐词书中学术价值较高的有关词条；或就某一部词书按不同部类（如体裁、音乐风格、地区音乐等）分别编辑出版。供专业音乐工作者及音乐工具书的其它使用者参考，以期开阔读者的视野，帮助他们更广泛地了解国外音乐学术动态，并借鉴外国同行在这些专题上进行研究探索的经验。

《民族音乐学》这一册汇辑了美国《新格罗夫音乐与音乐家词典》、苏联《音乐百科全书》、日本《音乐大事典》、《标准音乐词典》、法国博尔达《音乐词典》和联邦德国《音乐大词典》中民族音乐学的六篇专论词条。全面而概括地反映了当前各国关于民族音乐学研究的发展状况，较详尽地阐述了民族音乐学的含义，包括它的词源沿革、研究对象、研究目的和方法等，并提供了有关文献的书目，特别对深入探讨民族

音乐学发展中的一些问题颇具参考价值。对于我们的编纂及译述工作，盼读者提出宝贵意见，以使这套丛书编得更切合实用。

人民音乐出版社编辑部

目　次

出版者的话……（Ⅰ）

1. 美国《新格罗夫音乐与音乐家词典》词条
……〔美〕巴·克拉德 吕千飞译（1）

2. 日本《标准音乐词典》词条 ……张　弦译（23）

3. 联邦德国《音乐大词典》词条……〔联邦德国〕库克尔茨 金经言译（28）

4. 法国博尔达《音乐词典》词条
……〔法〕卡佩利、阿洛尔托 叶　灯译 王九丁校（35）

5. 苏联《音乐百科全书》词条……〔苏〕泽姆佐夫斯基 张怀惠译 姜励群校（41）

6. 日本《音乐大事典》词条……〔日〕山口修 罗传开译（49）

附录……（109）

美国《新格罗夫音乐与音乐家词典》词条

民族音乐学

〔美〕巴·克拉德
吕　千　飞译

一、术语和定义　民族音乐学一词最早是由金斯特(J. Kunst)提出的。1950年他在阿姆斯特丹出版的《音乐学》一书的副标题“民族音乐学性质的研究，其问题、方法、及主要特点”中首先采用了这一名词。此书以后几次再版，书名改成《民族音乐学》。民族与音乐学之间起初有连字号，后来就没有了。他认为这一术语比起“比较音乐学”来更为恰切，因为“这门学科……并不比其他学科进行更多的比较”。

一般说来“民族音乐学”一词在欧洲其他语言里，相当于德语的音乐民族学(Musikethnologie)，波兰语的音乐民族学(etnografia muzyczna)，俄语(以及保加利亚语、乌克兰语)的音乐民族学(etnografiya muzıkal'naya)，也相当于俄语的音乐民俗学(Музыкальная фольклористика)。但“民族音乐学”一词也为捷克、法国、意大利、荷兰、罗马尼亚等国专家所采用，最近，苏联学者已开始使用民族音乐学(Этномузыкознание)一词表示对传统音乐的科学研究，而音乐民族学一词则系指对音乐的历史记载而言。联邦德国和奥地利

坚持使用"比较音乐学"一词；他们强调应该和施通普夫（K. Stumpf）、霍恩博斯特尔（E.M. Hornbostel，柏林）和拉赫（R. Lach，维也纳）等人的早期著作保持一致。

民族音乐学的有关主要内容是欧洲城市艺术音乐以外的至今尚在流传的口头传统音乐（及其乐器和舞蹈）。调查研究的主要课题是：非文化民族的音乐（或部落音乐）；亚洲高文化民族口头流传下来的音乐（即宫廷、高级僧侣及其他上层社会的音乐），诸如中国、日本、朝鲜、印度尼西亚、印度、伊朗和阿拉伯语国家者；以及民间音乐，即内特尔（B. Nettl）试行阐释为"在以高等文化为主的地区发现的口头传统音乐。"换句话说，民间音乐不仅欧洲有、美洲有、亚洲也有，它与高文化的亚洲音乐并驾齐驱（或其地位低于高文化音乐）。以上三个种类是民族音乐学家要研究的主要方面，但要研究的问题并不仅限于此。比方说，演变或与别的文化之间交流吸收就是需要研究的另一个方面，通过这个方面，可能要研究到通俗音乐与商业音乐。因为，不论在世界上什么地方，这种城市传统都是占有主要地位的。

目前，在美国、加拿大、法国，民族音乐学都被认为是大学里学术性很强的学科，在德国、荷兰、大不列颠及别的国家则在一个较小的范围内进行。从实际情况看来，这一学科的专家都是学过音乐或人类学专业的，个别的还兼通两门。大学的音乐系或人类学系都开展这一学科的研究工作。民族学博物馆和国家科学院的研究机关也开展这方面的研究，东欧国家则特别注意在科学院的研究机关开展研究。

或许因为民族音乐学既是音乐学的分科，同时又是人类

学的分科的原故，所以关于其定义言人人殊。1964年，人类学家的代言人梅里亚姆(A. P. Merriam)下的定义是："对文化中的音乐的研究。"这样一来，举凡与人类活动有关的各个方面的资料都须搜集起来，然后根据这些资料来说明这种音乐为什么成为目前的状况、为什么要象目前这样来应用这种音乐。对这种音乐本身也搜集起来，加以整理，予以分析，但是重点放在它在人类社会活动中起到的作用方面。1969年，音乐学家的代言人利斯特 (G. List) 下的定义是：民族音乐学即对传统音乐的研究。传统音乐也就是凭借口头而不是凭借书面流传下来的音乐，是一种经常处于变化之中的音乐。这位研究家进行了实地调查，搜集了音乐和与其有关的资料。但是音乐必须作为人类活动来研究的这种观点别人却无须一定同意。1965年，著名的法国民族音乐家杜布瓦(J.-B. Dubois) 通过简明的论述提出了许多民族音乐学的基本目的：

民族音乐学尽管具有音乐学专业的明显特征，却是和民族学最为接近。其研究的对象是迄今仍在流传的音乐；它考察最广阔范围内的音乐实践；它的首要标志就是面对口头传统现象。它要把具体的音乐重新放回具体的社会、文化环境里，使其处于某一群人的具体思想、行动、组织之中，并且研究其相互之间的影响；同时，就这些事实在文化水平、技术背景相似或不相似的几组人们之间进行互相比较。

二、二次世界大战以前的历史 对世界音乐或异族音乐发生兴趣可以说是在十八世纪西方音乐典籍里开始出现的。卢梭的《音乐辞典》(1768)就是里程碑，其中列举了中国、加

拿大印地安人和芬兰的民间音乐的实例。当时和后来的好多旅行者日记都谈到当地的歌曲，有时还载有歌谱，一般都是按西方的标准进行过修改的。然而这个时期某些作客观观察和分析的严肃的论著已经出现了。英国统治印度时，加尔各答的英国高等法院法官威廉·琼斯写了一部《论印度音乐调式》(1784)。这书由达尔贝格(F.H. Von Dalberg)译成德语，1802年出版，书名《关于印度音乐》(Über die Musik der Inder)。译者增补了内容，加添了例证。阿米欧(J.J.M.Aemiot)在中国传教多年，写了《中国音乐古今录》(Mémoire sur la musique des chinois, tant anciens que modernes)一书1779年出版，辑译中国古代音乐论文若干，至今仍为人们所推崇。1798年拿破仑侵入埃及，结果产生了一部二十五卷的巨著《描述埃及》(1809—26)。其中，对民族音乐学表现关切的要算维约托(G.A. Villoteau)所写的有关音乐的章节，这书以三年半的实地观察为基础，而且显然绝无西方的成见。这些章节包括：《论古埃及的音乐》、《埃及的民族艺术音乐》、《东方乐器概论》。

在十九世纪前七十年中，许多西方的一般音乐著作论及非西方音乐，全都失之肤浅，大部分简直质量低劣。只有一部著作是个例外，值得肯定，即费蒂斯(F.J. Fétis)的《音乐通史》(1869)。书中不仅论及中国、日本和印度，甚至论及卡尔美克、吉尔吉斯、堪察加和西伯利亚。最重要的是费蒂斯认识到音乐的历史就是人类的历史，所有民族都应该包括在内。

和民族音乐学互相关联的音乐科学研究是十九世纪八十

年代开始的。这种科学研究当时几乎一开始就被称为“比较音乐学”。它最早出现于1885年艾德勒(G. Adler)为音乐学术研究写的提纲。该提纲把音乐的学术研究分为两个主要部分，历史部分和体系部分。体系部分除了理论的、美学的和教学法的三个基本内容之外，还有可供选择的第四个内容，叫做“音乐学”，即比较音乐学。“音乐学”规定的任务是比较音响产品，特别是按民族学的要求比较不同民族，不同国家、不同地区的民歌，并根据性质予以区分归类。第二年，施通普夫发表了他对加拿大的不列颠哥伦比亚省贝拉库拉印地安人音乐的学术研究，对自己1885年单凭听觉好不容易地记录下来的一批访德的印第安人的民歌进行了分析。这也是一个里程碑。

在这种新的学科中，有两种技术方面的革新对客观的科学研究具有重大意义：一种是1877年发明了留声机；一种是物理学家兼语言学家埃利斯(A. J. Ellis)在其著作《论各国的音阶》中，根据自己对音高、音程的测量，采用了迄今尚在使用的把音高间的音程比转变为易于比较的简单数字的办法。他把平均律的半音分为一百等分，称为“音分”(Cents)。留声机使反复演唱成为可能；音分则使不同乐音体系进行精确比较成为可能。

有一点值得注意：对音乐分析这一课题、特别是对通过精良科学设备测量音程的工作深感兴趣的人们，几乎都是学自然科学的。施通普夫虽然主要是哲学家，却是根据自然科学的精神通过实验探索实际的。霍恩博斯特尔是学化学的。人类学家弗朗兹·博厄斯(F. Boas)起初本来是学物理、地

理的。他们这一代人的观点在这个领域里留下了踪迹。

1890年（并非通常所说的1889年）富克斯（J. W. Fewkes）在缅因州对巴萨马库迪印地安人的歌唱首先录了音，以后又在新墨西哥对朱尼印地安人的歌唱录了音。这可能是用爱迪生留声机进行的最早的实地录音了。朱尼歌曲录音由吉尔曼（B. I. Gilman）译成五线谱，1891年在《美国考古学和民族学杂志》上发表了。1892年施通普夫对该文发表了长篇评论，并进行了部分翻译，说明当时已有密切的国际学术交流。在欧洲，最早进行实地录音的则有匈牙利的贝拉·维卡尔（Béla Vikár）始自1896，和俄国的利尼奥娃（E. Linyova）始于1897，等等。（在城市固定地点进行录音的未计入内）。圆柱体唱片和爱迪生留声机经过改进一直使用到1950年左右。二十世纪五十年代初期磁带录音机就开始应用于实地录音了。

十九世纪末二十世纪初，录音档案馆的建立，情况自然而然地得到了发展。最早的维也纳科学院的音响资料档案馆，建于1899年，自1901年就全面展开了活动。巴黎人类学协会的音响资料博物馆建于1900年。同时，施通普夫自1900年开始收集工作，至1905年在柏林大学心理学研究所建成音响资料档案馆，1905—1933年间由霍恩博斯特尔担任馆长。因为这个柏林档案馆是研究的中心，同时馆长霍恩博斯特尔又对世界各地的资料收集者和学者广泛通信、提供帮助，结果该馆在全世界起到了指导的作用。

人类学家在第一次世界大战以前和以后都对美国的印地安人进行过深入细致的研究，音乐实况录音也被当作印地安

文化的一种文献。较早的录音有博厄斯为夸丘特尔印地安人录的音(最晚不迟于1895年)；法兰德(L. Farrand)为基留特和基诺特印地安人录的音(1898)；斯佩克(F. Speck)为柯里克印地安人和雨基印地安人录的音(1905)；和迪克逊(J. K. Dixon)为北美印地安人录的音(1908—9)。这些录音，还有其他录音，早都收藏到纽约美国自然历史博物馆里了。富克斯1890年的实况录音上面已经谈过。他后来担任了华盛顿美国人类学社的社长。该社也是提倡实况录音的。这一活动还有几个中心：如芝加哥的野外博物馆，哈佛大学的皮博迪博物馆，费城的宾夕法尼亚博物馆和伯克利的加里福尼亚大学博物馆。

1901年，莫斯科大学建立了音乐民族学委员会，该会工作着重制做录音并以最科学的方法进行记谱，同时对俄罗斯民歌及俄罗斯帝国其他民族的传统音乐进行研究。他们组成考察队到俄罗斯、乌克兰、格鲁吉亚等地的蒙古人、雅库特人以及其他民族中去录音。与此同时，维也纳和柏林的档案馆也对许多到非洲、亚洲和南北美洲的考察队提供了录音设备。在进行民族音乐学国际交流方面较突出的有德国的一些期刊，以及国际音乐协会的比较音乐学部。霍恩博斯特尔担任该协会主席，这个协会曾参加过维也纳(1909)、伦敦(1911)和巴黎(1914)等地的会议。

1918年以后，维也纳档案馆的活动有所减少，而柏林档案馆的活动却有增加。在美国，民族音乐学的研究特别受到哥伦比亚大学的博厄斯和耶鲁大学的萨皮尔(E. Sapir)的影响，针对美国印地安人和爱斯基摩人进行得较多。研究者有

登斯莫尔 (F. Densmore)、罗伯茨 (H. H. Roberts) 赫佐格 (G. Herzog) 等人。在渥太华的加拿大国家博物馆工作的巴尔布(M. Barbeau)，受到博厄斯的影响，在主要研究印地安人的工作之外，又研究了法语区加拿大人的民间音乐。在波兰，建立起两个很大的录音中心，研究波兰民间音乐：波兹南的中心由卡明斯基(L. Kamiński) 领导，华沙的中心由普利考夫斯基 (Pulikowsky)领导；二次世界大战期间这两个中心都被人为地毁坏了。

三、1950年以来的趋向 民族音乐学作为一个学科，可能是第二次世界大战后在比较音乐学的废墟上产生的，但另一些新的、生气蓬勃地发展着的事物可能对这学科的再生起到更为重要的作用。对西方工业化国家的学者说来，世界上的荒僻地区用很短时间便可以迅速到达了；录音、甚至拍片都很快得到改进、花钱也比以前便宜得多了。这时候，有的音乐学家便急于突破仅从历史角度、仅从书面乐谱方面来研究西方艺术音乐的束缚。同时，人类学家又认为研究音乐必须尽量从音乐的社会生活背景来研究，把音乐作为并非割裂、僵枯而是不断变化的一种演进过程来研究。民族音乐学学会创建于1955年，它办的刊物《民族音乐学》为讨论此类问题提供了园地。该学会的年会和1949年创办的刊物《国际民间音乐理事会学报》(Journal of the International Folk Council)为这门学科提供了重要的论坛，特别是对民间音乐的主要专家而言，但是从事研究其他问题的民族音乐学家也是包括在内的。柏林比较音乐学派的人有几个已经移民到美国，对西半球这一学科的发展起到了重要的作用。其中突出

著有赫佐格、科林斯基(M. Kolinski)和以后的瓦克斯曼(K. P. Wachsmann)。美国人西格(C. Seeger)则对美国的民族音乐具有难以估计的影响。

1. 收集和汇编　民族音乐学家收集实况的过程已分别由布勒伊洛尤(C. Brailoiu)于1931年、巴托克(Bartók béla)于1936年、胡德(M. Hood)于1971年详细描述过，这里就不谈了。其涉及的伦理问题则是刚刚开始受到正视的问题（见下第4节）。

自从第二次世界大战以来，民族音乐学的原始资料收集工作有了很大进展，这些进展大多是由于技术改革而取得的。二十世纪五十年代初期，西方市场可以买到便携式磁带录音机了；形形色色的改进产品，包括使用干电池的产品也随即进入市场。以后不久，电影摄影机和录音设备已能同步工作，快速照相机也相继问世，到七十年代，录像磁带和多频道录音机也普及开来。

若仅就在全国范围普及的时间而言，系统的机械录音或许要以匈牙利、波兰、斯洛伐克、保加利亚和日本为最早。（匈牙利1945年以前已有丰富的圆柱体唱片和唱片资料，但战后的收集提供了完整的歌曲类型资料，包括许多被认为已经失传的葬歌。）在波兰，二十世纪五十年代初期全国范围的系统的收集就已经进行了。磁带录音的民歌和器乐音乐资料达六万五千余首。斯洛伐克至1972年已收集民歌和器乐曲十一万首；这些资料百分之八十是1950年以后收集的，其中有五万余首是音响录音。保加利亚人在1955－1969年之间实地录音的歌曲和乐曲有十万余首。在日本，日本广播公

司等机构用精良的设备，根据计划对传统音乐（包括民间音乐）进行了广泛的录音。

西方工业化国家的民族音乐学家虽然易于获得先进设备，欲倾向于单枪匹马地到陌生地区去工作，工作期间也比较短暂。他们还倾向于相当深入地研究当地社会的文化，那不仅是因为该种文化新奇，而主要是因为音乐在文化中的地位具有首要的意义。北美洲人通常要研究北美洲或南美洲的印地安人、非洲或亚洲的部族文化，或是亚洲或中东的高度文化的极其优美的音乐。不列颠的民族音乐学家倾向于研究非洲，法国民族音乐学家（法国民间音乐专家除外）倾向于研究以前法国在非洲的殖民地，研究巴西、尼泊尔、东南亚和太平洋岛屿的音乐。联邦德国已在研究土耳其、希腊、卢旺达、苏丹等国音乐和印度的古典音乐。对阿拉斯加爱斯基摩人的音乐直到七十年代中叶才开始进行系统收集，而在加拿大，渥太华的人类博物馆里，对许多种族部族的音乐都在进行录制。值得注意的是，亚洲，非洲，南、北美洲的大部分国家都还缺乏对传统音乐进行全国范围的广泛收集。

现在音乐录制工作已经可以和照像、拍摄影片和访问演员及听众（通常予以录音）同时进行。对舞蹈或仪式的研究则已普遍利用纪录影片。舞蹈记谱采用拉班记谱法（Labanotation）的人们日益增多。有人还收集乐器，并将其构造情况拍成影片来显示。结果文献资料更加丰富，客观性和准确性都有提高。“文献资料”一词此处主要是指把实况收集的传统音乐以印成乐谱或制成录音的形式保留下来，使人们能够象对文献那样随时查阅。这方面的工作自1950年以来也有长足的

进展。

传统音乐的文献性的慢转唱片是民族音乐学教学与研究必不可缺的工具。这种唱片在表现无法谱记的表演特点（如噪音质量和音高变化）方面最为有用。这种唱片中较短的音乐节目最适合用以说明歌唱、旋律、乐器等等方面的不同风格。但是，应该记住，在这种唱片中几乎绝对没有录制很长的音乐作品，还要记住作为某个特定传统的不同风格的样板而言，它们可能是很典型的，也可能是很不典型的。把从某个地区、某个民族录制下来的大量乐曲一一记谱的艰苦工作，对于进行科学分析研究来说，仍然是必不可少的（见以下第2、第3节）。

非商业机构发行的唱片是最可靠的文献资料：如华盛顿特区国会图书馆、日本广播公司的唱片，巴黎人类博物馆主持灌制的唱片，比利时特佛伦皇家博物馆非洲中心发行的系列唱片，以及由西柏林民族学博物馆发行的唱片，还必须提到的是特拉西(H. Tracey)的"非洲之声"系列唱片，包括中非、东非和南非的二百一十张音乐和歌曲慢转唱片。作为商品销售的唱片中也有许多卓越的文献性唱片。现在，全世界还没有一部最新的论述民族音乐学唱片的好的工具书，但是评论唱片的刊物和专业刊物中载有的文章是提供了很多情况的。

有关某个国家或民族的民间音乐的卷帙浩繁的巨型专辑有的已经出版了，具体情况分别载于保加利亚、德国、希腊、匈牙利、日本、波兰、挪威、捷克斯洛伐克、苏联（爱沙尼亚、拉脱维亚、立陶宛）和南斯拉夫（斯洛文尼亚）各国民间音乐的条目。这些专辑的乐谱大部分是根据录音转记

的，附有演奏者、演奏地点和录音日期等等。变化的情况往往附有说明，有时随书附有录音(希腊、波兰)。关于乐器，也有一套长期规划的多卷本丛书《欧洲民间乐器手册》，由埃姆谢默(E. Emsheimer)和斯托克曼 (Stockmann) 编辑，1967年开始出版。论述匈牙利、波希米亚及摩拉维亚乐器的两卷已经出版，两卷编辑原则相同，便于进行科学对比。

这些专辑的实际记谱工作和整理出版工作的状况是显而易见的。因此，中欧和东欧的专家们迫切要求提高，以期达到国际通用的分类和分析方法体系(见以下3)。

2. 记谱和音响分析　长期以来人们认为，把传统音乐写成看得见的乐谱是民族音乐学家的基本任务。现在在民族音乐学的研究方面有大量的原始资料：有质量很好的录音，并附有广泛的背景材料。但是这种音乐是载于圆柱体唱片、薄膜唱片或录音磁带上的音响资料，要想进行分析比较，十分困难。要进行初步分析、要归档分类、要作音乐结构分析、要对至少某些音乐特点进行比较，那就必须把录音转变为乐谱。

但是，把录音转变成常规乐谱也有严重的不足之处：第一、这一工作全凭主观，耳朵并不能觉察或抓住录放的一切，即使反复放同一录音，各个记谱者觉察的敏感程度也还不同。第二、常规的西方记谱法不适用于记录口头流传的音乐(见西格C. Seeger，1958)。第三、现有的记谱法包括能以特定记号表示特殊音高等的西方记谱法在内，都不能表现那种录音原有的音色，特别是歌声和乐器的特点和风格，等等。

说起来真值得庆幸，这些问题都已得到解决，因为已经

有示波器、音响仪、自动记谱仪等电子音响仪器可供学者们使用了。西格(C. Seeger)的C型自动记谱仪可以分析和显示持续长达三十分钟的音乐，并且能对显示的图形作出永久固定记录。这是一种电子音响分析仪，可以同时显示音高、振幅曲线、图象和频谱。在洛杉矶加里福尼亚大学里，这种自动记谱仪已被用来研究某些特定传统的声乐的音高、响度、颤音、装饰音等等问题。维也纳的有声资料馆已利用音响仪等等仪器作过很有价值的研究。布达佩斯、布拉迪斯拉发、塔林和柏林正使用着与西格自动记谱仪相仿的种种仪器，并且正在不断改进。挪威、瑞典、以色列各国也已经或正在开始利用类似的仪器进行工作了。

这些仪器尽管是客观地工作的，所提供的资料仍有某些缺陷，而且对某些材料还是无能为力的。它们一方面提供了许多不必要的资料；另一方面，C型自动记谱仪只能分析独唱的旋律，对于复调音乐、器乐合奏甚至二人一起唱都还不能处理。

基本问题是应该把人和人耳的主观性和电子仪器的客观性平衡起来。人和人的耳朵都不是完美无缺的；电子仪器比人耳听得更准确，许多人耳听不到的东西它都能察觉到。记谱当然必须基于人耳听到的声音，同时也要借助于客观仪器记录下来的不稳定的音高。这种音高，我们的耳朵没有经过训练是分辨不出来的。

这就引起另外一个基本问题：记谱者的目标是记录主要的东西，而略去次要的东西。人们怎么能分辨出主要或次要呢？这要看选用什么记谱法，是详尽记谱法、还是简要记谱

法。(巴托克在其1951年出版的《塞尔维亚—克罗地亚民歌》中便者都采用了。)在研究一组欧洲民间音乐时，如果研究人员对那种音乐的传统情况很其熟悉、会说那种语言、并广泛占有资料可在该传统范围内进行比较，即使资料属于以变体为基础的口头传说，也可以据以确定某种模式。如果是异族人研究陌生的文化、时间又有限、收集到的传统音乐材料又不全面，研究工作就困难得多。他就不能完全肯定所有录音是否都是原有资料或收集到的音乐到底有多大代表性。如果根据录音进行记谱的人并没参加实地考查，则困难还要大些。那样他只能根据录音记谱，而录音却并不一定就是歌唱者或演奏者所要表现的东西，研究人员如果不能根据当地人提供的资料决定某种文化中多种"音乐价值的等级"，那他就得根据出现的频繁程度和稳定程度(而不是变动的程度)来判断这种文化中各种风格的声乐、器乐的相对重要性。这样，处理不大熟悉的资料时，记谱力求详尽，就会比较稳妥。

1957年内特尔(B. Nnettl)提出，人们认为现在根据音响记谱并不象从前那么重要了。然而，有鉴于上面提到的各种赞成和反对意见，要对传统音乐进行分析、比较，就必须有某种传统音乐的视读表现方法。音响仪、自动记谱仪和其他仪器已经采用了十几年，而专业民族音乐学家仍愿意沿用传统的记谱方法，而不愿意使用仪器。传统记谱法目前并不完美，但是仍然是大可一用的。

3. 归类、整理、分析　凡是民族音乐学家，无论是否献身于某种文化的音乐研究，最后都要对所研究的音乐进行描述，发掘其基本特征，有时还要拿它来和其它(或有关)文化

进行比较。对于独唱曲要研究的问题有音域，旋律结构、音程和装饰音；节拍和节奏；速度；音阶（调式）和终止音；噪音的风格，等等，等等。对于多声部合唱和器乐还要研究声部之间的关系、和声音型以及收束式等。对于乐器，牵涉到乐器结构的技术性问题，而不仅仅是研究其奏出的音高（古老的博物馆就强调这方面的研究），更为重要的是传统上用这种乐器演奏的音乐本身。对于舞蹈音乐的分析已如上述，但是研究时必需和舞蹈本身联系起来。举行仪式时奏的音乐也必须和仪式本身联系起来研究。

欧洲方面，自从1964年以来，国际民间音乐协会民间音乐的分析和系统研究小组里的中欧和东欧专家，都在研究各国档案馆已经采用了的民间曲调分类方法，看看能否用于国际分类目录。同时，他们一直在研究种种复杂的分析方法，想和电子数据处理方法配合起来工作（布达佩斯、布拉格、布尔诺、布拉迪斯拉发、柏林和斯堪的纳维亚等地都已采用电子数据处理民间音乐资料）。研究的最终目的是，在排除某些障碍之后，对整个欧洲的民间音乐进行系统的比较。除了进行研究比较以外，该小组还要为各国共同的需要求得国际解决。北美洲的加拿大人类博物馆已经采用电子计算机对收集到的大量民间音乐资料进行分析了。但是，这在西半球尚属罕见，只有苏霍夫（B. Suchoff）一直在为传统音乐积极研究计算机检索系统。

科林斯基（M.Kolinski）在美国民族音乐学界占有特殊地位，他相信音乐具有世界普遍性。他研究出一种音调结构分类法和一种旋律进展结构分析法，二者都可用于非欧洲的音

乐。而另一方面，西格曾提出警告说：

> “谈论音乐时，可以断定，总会有歪曲的地方，如对音乐的处理就是例证……着重分析而忽略综合，着重事件而忽略过程，着重作品而忽略传统，着重结构而忽略功能，着重静态而忽略动态……。”

在他种种文章和谈话的影响之下，美国民族音乐学家十分谨慎，尽力避免对音乐现象做出静态分析。最近以来，有人在研究寻找一条认识特定文化的音乐的途径，这个方向似乎是和科林斯基的工作恰恰相反的。

大约从1970年开始，把音乐当做一种交流思想的形式或系统的所谓“音乐符号学”蓬勃发展起来。纳迭兹（Nattiez）对这领域下过一条定义，他认为这是一种试图应用语言模式来分析音乐的学科，或者说是把音乐作为一种符号系统来研究的学科。这种研究包括两种观察，一是观察其各种记谱（或符号）系统，一是观察其传达或暗示意义的音乐现象（音乐语义学）。在研究时，结构语言学的某些概念、原则和方法都被采用了。对音乐产生语法现象的考察工作已引起了民族音乐学家的兴趣。音乐象征主义与上面所说具有关联。在这方面德国学者舒奈德（M. Schneider）和丹克特（W. Danckert）特别就巫术、神灵礼拜和宗教仪式等有关方面进行过考察。

4．社会功能　对于一定文化的或社会环境的音乐的研究，最深入细致的工作一贯都是对非文化社会或部落社会、农村、或僻远的乡村地域进行的。有关美国印地安部落的专

题论文描述了土著居民对音乐的态度及音乐对他们的影响等。其有关部落历史、社会生活(包括音乐的录音、较为正式的音乐分析文章、和与美国其他印地安音乐类型的比较)等资料都是从传教士手中或其他书面报告中搜集积累起来的。麦卡利斯特(McAlerster)对纳瓦霍(Navajo)人提供的资料——其音乐表现的文化价值——进行了专门的研究。欧洲有的国家或地区对农村音乐和具有特色的地区的音乐都进行过很好的研究：前者如罗马尼亚，白俄罗斯，联邦德国等，后者如德国的东北部和斯洛文尼亚等。这些研究人员中，布勒伊洛尤(C. Brăiloiu)对音乐曲目中的社会学方面的详细内容、演奏者的年龄组成的差异情况、与职业有关的音乐等等方面最感兴趣。斯托克曼(Stockmann)研究了一个地区：阿尔马克地区。这地区在一个世纪以前资料就已收集得极其完备。她研究的目的是要把历时分析和共时分析结合起来。她的著作被莫日耶科(Mozheyko)和库默(Z. Kumer)奉为典范。

关于非洲音乐，赞普(H. Zemp)的著作谈到象牙海岸丹部族人的乐器及体现某处居民的思想和社会生活的音乐，但并没附有音乐资料。与此相反，布莱金(J. Blacking)关于德兰士瓦北部文达(Venda)人的著作(1967)却包括很多乐谱和歌曲，对儿童与歌曲的关系也有极其详尽的叙述。另外，布莱金主张把音乐及其文化背景当做整体系统的有关部分来描写。他在1971年著作中认为，如果不是这样互相关联，民族音乐学就不过是"一种人类音乐学和不同文化背景的音乐的交织物而已"。

洛马克斯(A. Lomax)的"民歌演唱研究"方案对待音乐的社会性问题具有显然不同的看法。在这种激动人心的歌曲演唱风格的研究中，从二百多种文化的角度对歌唱录音样品进行了分析，并把分析结果编成计算机程序。自这些文化中收集起来的大种史料已经形成了资料库，编入计算机程序，用以寻求音乐特征和文化特征之间的关系，特别是要澄清某种音乐类型是否总是与文化复杂程度的某种阶段相适应。人们确实发现，歌曲演唱的某些特征与社会结构的特点关系极为密切，而这些结构特点在一切文化之间都在调节着相互的影响(洛马克斯，1968)。这种"民歌演唱研究方案"对世界各地传统音乐进行了空前广泛的系统比较，但他搜集的音乐实例不足，随意把文化资料和音乐资料联系起来，缺乏实地考察的基础，所以它的结论还需要接受进一步检验。

学习其他民族的批评标准，根据他们自己的、而非他人的原则来研究他们的音乐，这很重要，西格是强调过的。胡德(M. Hood)在洛杉矶加利福尼亚大学首创民族音乐学教学大纲(1954—74)，大纲中根据上述原则强调要实际训练学生演唱各种类型的非西方音乐，包括爪哇加美兰乐队，和巴厘、中国、日本、加纳等国的乐器演奏、合奏以及合唱。教师全是各有关国家的艺术家，胡德本人就是个熟练的爪哇拉巴卜琴演奏家。胡德排除了西方训练的音乐家和非西方文化的音乐二者的隔阂，引导人们走向对非西方音乐发生浓厚兴趣的道路。胡德曾经指出，西方抱有成见，必须克服，如认为西方音高是完备无缺的，"在微分音变化的领域里……那实际是一种不完备的音高"。这种对演奏的强调曾经受到批评，认为

并不一定能帮助提高音乐分析的技巧，与此相反，其优点恰恰是为直接通过各国艺术家(而非主要通过语言)来学习各种音乐提供了机会。现在美国设有民族音乐学的大学几乎都设有非西方音乐演奏班，学生们对此深感兴趣。

使民族音乐学家感兴趣的、较新颖的研究范畴是音乐的演变(或称文化适应)，他们有时从社会学的方面研究它，有时则从历史的方面研究它。有一条重要的原则，那就是传统的、未经书面记载的音乐，就其本质而言，总是不断变化的。这条原则意味着，从某个孤立社会收集的音乐，即使是宗教和巫术的音乐，都不能轻易认为上溯数千年前本来就是这样"纯粹"、没有变化、甚至没有受到其他文化或社会的影响。苏联民族音乐学家泽姆佐夫斯基(Zemtsovsky)是这样说的："在每一个历史时代，稍微陈旧的音乐和变化了的音乐共同存在，同时也和在这两种音乐基础上创造出来的新的音乐并存于世。他们在同一整体之内，则形成所谓的传统音乐。"所谓的"城市民族音乐学"的研究工作对演变抱有这种更为灵活的态度，把音乐又仅看作是发展的过程，扩大这种研究。这项研究必须涉及乡村和城市的联系，城市音乐会生活的发展(例如近东)，以及某些外国影响的冲击、被吸收和所引起的变化(例如加纳的文明舞曲HIGHLIFE)。这种趋势，其中一部分扩大了社会学的内容，代表了回到音乐史的范畴；另一方面，研究一种传统音乐的变化和变体可以认为是一种更为严格的音乐学研究(尽管初步实地考察是要求高度技巧的)。布勒伊洛尤对于演变的研究日益开展、独具匠心。

5.历史内容　对研究民间音乐的学者说来，历史是基

本的内容（对德国学者维奥拉〔W. Wiora〕说来尤其如此，对大多数欧洲民间音乐专家和民族音乐学家说来也的确如此）。早期的比较音乐学家，诸如施通普夫及霍恩博斯特尔等人，对于音乐的起源和演化是特别感兴趣的。乐器的演变，也象音乐的起源和演变一样，一直不断地吸引着萨克斯（C. Sachs）。维奥拉在民族音乐学（他不用这一术语，而代之以“音乐民俗学”和“音乐民族学”）的分节目录的提纲中，他谈到什么音乐最为原始，什么音乐比较进步。（他总是从历史的观点，在非文化民族音乐项下谈这一问题）。同时他注意到，东方的高文化的音乐是介于非文化民族的民族史和音乐史二者之间的，因为有文字的原始资料可供查考，而且有的资料还载有具体年代。这种东方音乐和古希腊、古罗马的音乐也具有联系。维奥拉还提倡研究论及民间音乐的早期的欧洲文献记载的资料，这一工作从1967年已经有人承担了，那就是国际民间音乐理事会的一个研究小组，该组宗旨在于考察并出版1800年前欧洲有关民间音乐的原始资料。

国际知名的匈牙利科学院民间音乐研究组由科达伊担任领导直至去世。该研究组对历史问题一贯十分重视。例如，他们发现匈牙利民间音乐“古老风格”的某些因素有平行的现象，特别是五度转换的结构尤其如此，在伏尔加地区有两个血统关联的民族马里（切里密斯）和楚瓦什，他们的音乐传统中同样也有这种现象。这样看来，这些因素肯定在九世纪晚期，匈牙利人离开伏尔加地区的老家之前就是匈牙利传统的一部分了。匈牙利的专家们在马里、楚瓦什及其他伏尔加地区的民族之间，通过细致深入的研究和录音活动，对这种

古老的关系进行了进一步地追溯。此外，匈牙利对于中世纪的教会圣歌和民间音乐的关系也进行了很多研究。

美国大多数民族音乐学家在并不完全忽视历史的同时，倒是聚精会神地研究了现存的音乐，把它当作一种较为新颖的科研课题，这方面的新方法和新工具将会得到发展。

6．伦理学　在研究不发达国家的音乐时，特别要考虑到伦理学的问题，在一切实地考察研究工作中也要考虑此类问题。西方工业化国家的民族音乐学家现在正受到压力，要他们说明为什么要到国外进行实地考察，而不在国内研究自己的文化，对这一质询至少有两种可能的答案。第一，许多西方民族音乐学家事实上正在研究他们自己的文化。例如，在美国，就有人乐于考察自己所属的民族分支、考察当地的农村或城市社会。第二，即便是属于一种文化的成员对自己的社会能比局外人研究的更为透彻，外来人员只要受过专门训练，再有当地人帮助收集情况，也是可以进行记录、分析，对认识某种外国文化的音乐做出重大贡献的。然而值得庆幸的是，外来人员对所研究的社会要承担责任，这种认识正在普遍起来。例如：录音拷贝应保存在原来的国家，又如，进行了录音并发行销售时，要对演唱者或演奏者表示谢意，并要承担某种报酬。在可能的情况下，不发达国家或其他非西方文化的青年音乐家如能受到西方先进的训练，那么他们在固有的独特见解的基础上，用西方民族音乐学家的全部工具和专业训练来考察自己的音乐的一天是会早日来临的。

7．结论　西格曾对音乐学工作提出三项内容，那就是

用语言阐释：1、音乐技术过程的性质；2、音乐和语言的关系；3、整个音乐领域在整个文化领域中起到的作用。很显然，这三项任务对许多民族音乐学家说来都是很重要的。

本文把民族音乐学主要问题都罗列了出来，但并没对全部问题都提出解决办法。人类学家和音乐学家观点的差距已经指明。看来人类学家并不很想消灭这种差距，同时也有某种证据说明民族音乐学正在向音乐学靠近。实际上有一种强烈倾向，即某些非西方国家的音乐家具有极为发达的口头流传的音乐艺术，他们对于研究他们的音乐要使用"民族音乐学"一词感到抵触。他们认为"音乐学"一词较为妥当。音乐学的新的动向则是具有历史远见的城市民族音乐学，以及着重分析音乐现象方面的研究。

译自美国《新格罗夫音乐与音乐家词典》

日本《标准音乐词典》词条

民族音乐学

张　弦译

民族音乐学是以研究各民族的音乐的构造、特征以及它与各该民族所处地理环境的关系，和历史文化的关联为目的的音乐学中的一个专门学科。这门学科由于研究对象和研究方法存在着多种多样性，所以一向被人们称之为“比较音乐学”(Vergleichende Musik Wissenschaft〔德〕, Comparative musicology〔英〕, musicologie Comparée〔法〕)，或“音乐民族学”(musikalische Völkerkunde〔德〕)，还有些人称之为“音乐人类学”(musical anthropology〔英〕)等。自从荷兰的金斯特(J.Kunst)出版了《民族音乐学》(Ethnomusicology)一书以来，民族音乐学这一名称便被人们普遍采用了。

关于这门学科的研究对象问题，各学者之间，从各自专业的角度出发，在意义的解释上多少存在一些不同的看法。从当前世界上所取得的研究成果来看，大致可分为三个范畴。(一)自然民族的音乐：这是指尚未达到具有文字文化以前的未开化人的音乐。它以非洲的黑人、美洲的印地安人，澳洲的土著居民、亚洲尚未开化民族的音乐为主要研究对象。

(二)亚洲的文化民族的音乐：在日本、朝鲜、中国、印度、印度尼西亚、伊朗、阿拉伯各国以及土耳其等国，均有着各自独特的高度发达的音乐艺术。它们同欧洲的音乐艺术相比，有着不同的体系和技术。亚洲的文化民族的音乐，就是以这些独特的高度发达的音乐作为研究对象。(三)欧洲及亚洲的文化民族的群众性的民间音乐：这一范畴是指对该地区的民谣、民间舞蹈和民间乐器等，以及对与这些有关的地理环境等的研究。日本对民谣的研究，也是属于这一范畴的。关于欧洲的艺术音乐，则是在另外的各种音乐学的其它范畴中，对其理论、历史、美学、社会学等的每一个侧面来进行研究和探讨。上述三个范畴，不论哪一个范畴，都是同某一民族的文化人类学、历史学有着深远的关联，同时，文化民族同民间之间的关联，也是极其密切的。另外，不论其研究对象属于上述的哪一个范畴，其研究工作，都还必须同以研究各民族语言的比较语言学为中心的整个语言学相配合，这样，才能收到预期的研究成果。

关于这门学科的研究方法问题，不论其研究对象如何，在一般情况下，作为共同基础方面的工作方法，大致可分为两个范畴。(一)资料的搜集、采集和整理：由于各自主观经验的不同，和对维持研究对象重心的方法的不同，在这一范畴中，存在着种种具体的方法论，并且在相互争论着。一般来讲，在这一阶段中，不单是要做好原始音乐的录音工作，而且还须把后一阶段的所需要的材料毫无遗漏地加以整理。通常把这一部分工作，叫做"实地调查"(field work)。(二)采录乐谱及比较观察：为了把握住所采集的素材在其构造上

的特征，需要同另外的资料以及其它民族的资料进行比较，因而才把这一整个学科称之为"比较音乐学"。在进行这项工作之前，为了把资料翻译成为客观的、可视素材的采录乐谱，近年来，有些研究者使用了机械装置的自动化记谱法。这一阶段的工作，叫做"案头工作"(desk work)。

更多的方法由于各个研究对象的特性和问题设定的作法不同，而存在着种种不同的操作方法。特别是关于资料的分类法，做为基础阶段的操作方法，近年来在各国正在广泛地受到重视。

民族音乐学的历史，可以追溯到欧洲把亚洲、非洲、美洲等地开始攫取为自己的殖民地的时代。而作为一门学科，开始客观的搜集资料、探求规律，则是从十九世纪的后半叶开始的。最初是英国人埃利斯 (A.J. Ellis) 发表的《论各民族的音阶》(On the Musical Scales of Various Nations，1885)一文。其后，德国人霍恩博斯特尔 (E.M. Hornbostel) 同阿布拉罕姆 (O.Abraham) 共同以非欧洲各民族的音阶构造为主，从物理的角度来进行研究，从而构成了民族音乐学这一门专业学科的基础。关于自然民族的研究，有瓦拉舍克 (R. Wallaschek)的《原始音乐》(Primitive Music，1893)，施通普夫(C. Stumpf)的《音乐的始源》(Die Anfange der Musik，1911)等著作相继出现。关于乐器，有由霍恩博斯特尔和萨克斯(C.Sachs)合著的《乐器分类法》(Systematik der Musikinstrumente，1914)。其后，更进一步地出现了拉赫(R.Lach)撰写的《比较音乐学》(Die Vergleichende Musikwissenschaft，1924) 一书，这乃是开始第一个冠以"比较音乐学"的名字

的书籍。拉赫曼(R. Rachmann)的《东方的音乐》(Musik des orients, 1929)一书，是第一个站在综合的立场上，对东方文化民族的音乐所写出来的研究著作。到这一时期为止，可以说乃是"民族音乐学"这一门学科的摇篮时期。从1930年直到第二次世界大战结束后的这一时期，在所有这门学科的研究者当中，萨克斯的名字占据着最突出的地位，他的成就是最优秀的。在音乐构造上的理论研究，器乐体系上的分类和历史发展，舞蹈方面的研究等广泛的范畴内，他都留下了宝贵的研究成果。在音乐方面，《古代音乐的起源》(The Rise of Music in the Ancient World, 1943)是其中最主要的论著。在这一时期内，对民谣也开始把科学的方法论作为一个问题来进行研究了。丹克尔特(W. Danckert)的《欧洲民歌》(Daseuropäische Volkslied)一书，在这方面给予了很大的影响。

第二次世界大战后，由于录音技术的飞跃进步，民族音乐学取得了迅速的发展。另外，由于商业以营利为目的和国家机关以启蒙宣传为宗旨的密纹唱片的广泛发行，已经使人们很容易地获得了自己所需要的丰富的素材资料。还有，很多曾经是殖民地的亚非国家，取得独立之后，对非欧洲地区的关心普遍地提高了。在以上这些原因的影响下，特别是在美国，立志于研究民族音乐学的学生人数大量地增加了。为了顺应这一形势的需要，研究机构得到了整顿，并开始进行了国际间的学术交流。在这方面的主要研究团体：在美国有民族音乐学协会(Society for Ethnomusicology)，在英国，近年来国际民间音乐协会(International Folk Music Society)

已把它的研究领域扩展到民族音乐学的范畴。另外在日本，“东方音乐学会”主要是国内一些研究家们进行学术交流和发表论著的机关。

译自日本《标准音乐词典》

联邦德国《音乐大词典》词条

民族音乐学

〔联邦德国〕库克尔茨
金　经　言　译

民族音乐学一词德语为Musikethnologie(音乐民族学)，英语为 ethnomusicology，法语为 ethno-musicologie，意大利语为 etnologia musicale，西班牙语为 etnomusicologia，所以德语偶然也写为 Ethnomusikologie，专指音乐学的一个分科，研究所有非欧洲渊源的音乐以及欧洲的民间音乐。这一表达法在1940年前后才得以形成。此后，民族音乐学(特别在英语国家范围内)极力排斥旧有的名称“比较音乐学”(Vergleichende Musikwissenschaft，英语为 Comparative musicology)。目前，它也的确有了新的含义。

研究范围

1. 古代音乐　以古代埃及、美索不达米亚和中美洲高度文化的音乐史为主。以墓葬、寺庙和住宅建筑中发现的乐器、壁画和雕塑品等文物以及石碑、图画的说明文字等为研究资料。解释这些资料要求具有诸如考古学、艺术学、古埃及学、古亚述学和古美洲语言文化学等专门学科的研究方法。

2. 亚洲近代高度文化音乐(包括印—巴次大陆、近东、东

南亚和东亚）乐器、图画和碑文也是研究这些国家古老的但目前业已绝迹的音乐的最重要资料。文学创作中和史籍中的音乐注解以及有关音乐理论的著作可作为研究较晚近音乐的补充资料。当代的实况音乐借助于电学及声学记音的各种方法得到了保留。研究者不仅可对音乐会录音，还可对录音室录音和对表演者所解释的实际处理方法发生兴趣。通过上述资料，人们借助对于本国音乐理论的研究可以认识所调查音乐种类的旋律、节奏和音色诸特性。据较早的一些论文的观点，上述资料能明确显示该国晚近音乐史的发展过程。在进行超越国界的比较中，人们利用这些资料可对界线作较明确的划定，或可用以说明并行的发展。

3. 必须把局限于某地的民间音乐与音乐的高度文化区别开来。民间音乐一方面包括为广大听众举办的有乐器（或独奏乐器）伴奏的独唱或合唱；另一方面包括适于任何未经训练的人的歌曲。这种民间的或者民间风的音乐大多数未能在音乐理论中得到反映，但常常与处在它周围的高级艺术保持一种松懈的联系。为此，调查研究（人们在进行该项工作时总是把目光集中在艺术音乐上）要集中在响着的音乐实例上，集中在表演的时机上，集中在表演者对有关音乐及其背景的解释上。从而不仅要力求了解风格，而且要了解该音乐在个体和群体生活中的意义。民间音乐能在日常生活中进行，主要在为分娩、婚丧嫁娶举行的各种仪式时，在祭神的各种节庆以及出现特定的天象时，还在每年为播种、收获、野营、放牧、收牧等举行的庆贺仪式时，以起到舒缓的作用。问题是，要在何种情况下表演何种音乐。

4. 高度文化区域内完全独立的民族——即与其周围其他民族相对而存在的——音乐。它类似于非洲、美洲和澳洲大量民族分支中的一种音乐。这种民族在人类学文献中被称为"自然民族"或"无文字记载的文化"。他们至今未受西方国家的影响。因为这种音乐常常贯穿于该民族的全部生活。所以调查的目的不仅要了解音乐的风格及其在集体生活中的功能，而且要领会该民族有关自我意识的含义。而这种自我意识是在有神话内容或有故事内容的演唱中、在某些乐器与一些特定人物(诸神、酋长、头人)的联系中、甚至在超出一般情况而敬畏某种音乐的声响中表达出来的。

5. 须对民间歌曲、民间乐器，尤其是欧洲各国的歌曲遗产加以特殊考察。象J.G.赫尔德和哥德等诗人对民歌都予以高度重视，从而推动了对民歌的收集和研究工作。自十九世纪初以来出现了大量民歌集，主要由文学理论家和民俗学家整理出版。从音乐角度出发对民歌的研究主要集中在曲调及其变体之上。目前，人们强烈地关心着民歌的功能、唱词所反映的心理现象和社会状况以及音乐的鼓舞作用。这也适于民间器乐。这种专门的调查研究还要求涉及乐器本身、演奏方式以及演奏者的能力诸项。

我们至此概述的几个部分要求民族音乐学的研究集中注意各种文化和各个地区。而从横截面来看，有其他研究专题：

1. 世界上各种不同文化的音体系(乐律)一方面按照物理学观点对确实发声的音高或者试图达到的音级作音体系的比较；另一方面按音乐的实际情况对曲调结构的及和弦的音

素排列作音体系的比较。首先要讨论的是“基本音阶”，其次是“实用音阶”。

2. 音乐和神话　要提出的问题为：音乐是如何被引入神话的；神话故事、数字符号或者有关季节、白昼的象征是如何在音乐中得到反映的；以及音乐现象，如象征性动物所发出的各种声音，是如何被神话化的。

3. 乐器的分类　至今仅就人类音乐宝库中现存的一部分乐器形成了一套适于全世界的分类法。既广为人知又浅显易懂的分类法是由麦隆于1880年提出、由萨克斯和霍恩博斯特尔于1914年最后形成的体系(参见乐器学条目)。各种乐器的形状、名词术语和演奏技巧常常会说明各种音乐文化、甚至是相互远隔的音乐文化之间的联系。

历史

起源于“发现新大陆时代”、但于1900年前后奠定坚实基础的科学历史的发展是民族音乐学当前水平的前导。在航海者和传教士带回欧洲的第一批报导(包括音乐和舞蹈)中，表现了他们对异国风情的好奇之心，或者也表现了他们对所认为的“坏”习俗所持的否定态度。自十八世纪末叶以来，经过一些作者较长时间留居异地之后或者详细地研究了当地原有的文字记载以后，产生了大量内容丰富的专题论著。如P·阿米欧特的《论中国古今音乐》(1780年)、乔恩士的《论印度音乐的调式》(1792年)，和吉舍维特的《原始资料所展示的阿拉伯音乐》(1842年)。而埃利斯的论文《论各民族的音阶》(1885年)，则开始对所积累的各种知识加以融会贯通。这一开端建立在对非欧洲乐器的测量和建立在东方音乐理论家对音程的

计算的基础之上。此后不久出现了为理解响着的音乐本身的种种努力。只有在爱迪生于1877年发明了滚筒留声机以后，这些努力才成为可能。美国民族学家费夫克斯用这种留声机于1890年录下了第一批北美印地安人的歌曲。以后，民族学家把大量录有音乐的蜡筒带回欧洲。这些收集品分别于1899年和1900年促成了维也纳的皇家科学院音响资料馆和柏林洪堡大学心理学研究院音响资料馆的建立。

在柏林工作的研究者施通普夫和霍恩博斯特尔不仅为研究记录方法、为分析录取的音乐作品努力不懈，而且还为理解全部曲目中的每一件作品的音列、曲调结构、装饰音、节拍和节奏孜孜不倦。他们以比较的方法为指导，常常把一些相互远隔的国家的音乐现象排列起来。1905年霍恩博斯特尔以下述提法概述了整个目的："我们要认识音艺术的发展史基础和音艺术普遍的美学基础。"从那时以来，人们认识到，迄今尚未达到这种包括了文化的和心理学上的世界音乐全貌。因为就连最简单的"建筑砖瓦"——如八度和音、五度和音、节拍单位、甚至各个音——按照各种文化也允许有各种不同的听的方式和处理方式。

1900年前后，奥地利的研究家们也在探索着音乐的始源。维也纳的比较音乐学创始人瓦尔舍克不仅考察人类普遍的音乐生活——即音乐生活如何处在人类自然活动的较低层次。瓦尔舍克的接班人拉赫认为"原始呼喊"——不是出于害怕，而是出于对音响感到喜悦——产生了音乐。而且，所有较高级的形式都源出自这种原始呼喊。对于拉赫来说，根据达尔文和斯宾塞关于地球生物进化的思想形成了作为比较音

乐学目标的“音乐生物学”。格拉夫于1950年有条件地重新接受了1920年前后提出的这一观点。对格拉夫来说，对音响的研究和对人类生态状况和文化状况的回溯则重要得多。

二十世纪初，比较音乐学在美国已奠定了基础。并于1933年以后由霍恩博斯特尔的一些流亡学生大大地推进了。此后几年，美国学者在比较各种音乐文化的各种特性方面似乎毫无成果。自1940年起，他们又闯开了一条新路，并称之为民族音乐学，它似乎要比沿用至今的旧名称要合适些。1953年，若干学者联合结社，并于此后不久成立了“民族音乐学学会”。今天，它已发展成为整个这一学科的最大机构。与1933年以前的柏林学派相比，虽然重点转移了，但研究范围依然毫无变化；一如既往地包括除了考察者本人隶属的那种音乐文化以外的所有音乐。

1960年前后，美国的民族音乐学受到了来自人类学(民族学)的强烈推动。按照梅里亚姆(1964年)的观点，民族音乐学应集中在对“文化中的音乐研究”之上。一方面因为响着的音乐被归结为人的行为方式；另一方面因为由音乐来形成、强调和控制社会的、经济的、语言的和宗教的行为。如果梅里亚姆由此把民族音乐学的任务还原到描述每一种文化中的音乐功能的话，那么胡德(于1971年)则强调了相反的观点：实际的音乐演释是理解异国音乐的前提；只有通过本身的实践而理解了基础以后，才有可能用言语来加以表达。只要为了达到完满的目的而使民族音乐学家有时间去完成他个人的任务：使一种文化的特性为另一种文化意识所理解，那么，胡德的观点无疑是正确的。进行比较对寻找标准会有所帮助；

对音乐文化"综合"理解得越深，进行比较就显得越重要。今天通过比较所获得的标准，也将有助于认识西方音乐和非西方音乐之间的交互作用。

译自联邦德国《音乐大词典》

法国博尔达《音乐词典》词条

民族音乐学

〔法〕卡佩利、阿洛尔托
叶　灯　译
王　九　丁　校

根据新近的学说，民族音乐学是指西方艺术音乐以外的各国文化的音乐形式及音乐活动的研究；它还包括对欧洲民歌的研究。另一些较为精确的定义为："研究领域属于人类学范畴的多种文明的音乐学"或者"无书面乐谱的音乐学"。总之，民族音乐学不仅限于"各民族古代类型的原始音乐文化研究"，而是侧重于那些与欧洲艺术音乐及有记谱系统的音乐具有同等地位的音乐。人们往往认为，民族音乐学研究的是现时音乐，而音乐学则是音乐史领域的研究，只是当研究早期文化的音乐时，民族音乐学才隶属于历史学科。民族音乐学研究的是它外延中的一切音乐现象，而它的研究范围尚未与既定标准和概念完全吻合，即还没有进入西洋艺术音乐领域。但今天的一些民族音乐学家预见到(民族音乐学的研究对象)有可能涉及到西方艺术音乐。因为这一学科的界限不清，所以前不久，民族音乐学这一术语又超出了音乐民族学(Ethnologie musicale) 的范围，而包括比较音乐学、民歌和民间音

乐等概念。从其研究范围的规模来看，民族音乐学具有多种不同的成份，其中一些很难从民族学中分离，另一些则属于纯音乐学。这些成份大致对应于以下三种音乐水准或类型：1. 原始音乐或无文字文化的音乐；2. 早期文化文明的艺术音乐，有时也称作传统音乐；3. 早期文化的民间音乐，通常接近艺术音乐。

原始音乐主要涉及民族学，音乐是各民族文化共有的事实，不管这些文化是多么原始；于是社会学家、心理学家和人类学家都把原始音乐作为思考的主题之一，尤其是在原始社会，所有重大的事件和活动都与一定的音乐息息相关。在这一水平上，音乐还具有象征、宗教和巫幻方面的意义。作为同语言相关的精神需要，音乐也是必不可少的，和言语有着内在的联系。音乐始终不是一种供消遣、娱乐的艺术，而被认为是社会的必需，并要求社会成员中的大多数积极参与音乐活动。这些现象尽管更属于人类学范畴，也同样促使有心的音乐家去揭示人类意识方面的音乐基础。但在这一水平上的音乐常常被音乐学家们所轻视，一些人只是认为史前音乐令人乏味，然而对于史前音乐的研究，对理解西洋音乐、理解旋律与和声结构、音程与音高来说，都是必不可少的。对史前音乐有所研究的，要数萨克斯(C. Sachs《古代音乐世界的发展，东方和西方》1943)、布勒伊洛尤(C. Brailoiu《一条俄罗斯旋律》1953)和维奥拉(W. Wiora《音乐的四个时代》1963)。从各方面看，音乐学应越来越重视民族音乐学方面的研究。这两个学科之间更为密切的内在的联系使作曲、歌词、历史、协和及节奏等概念得以进一步被探讨。

至于欧洲以外早期文化的文明艺术音乐，音乐学家遇到了新的问题。首先成为系统研究的题目是音程。每一种音乐都具有它自身的特点，常常是精确而稳定的，甚至原始文化中也是如此。在欧洲以外体系中，除了那些受西洋音乐影响的例子，音程历来不是平均律音阶关系。然而在中国，平均律却在几个世纪之前就为人们所认识了，只是中国人从未采用。在泰国，五声音阶是把一个八度等分为七个音程得来的。某些体系建立在古老的数学理论之上（中国、印度、中东），另一些体系则缺乏理论。但这种区别是相对的，因为理论总是来自实践。这些体系是由四声音阶、五声音阶和七声音阶构成的，对它们的研究揭示了普遍的美学原理和旋律结构。假如和声是欧洲音乐范畴的，那么复调和对位的存在却已由施奈德的著作证明了（《复调史》1934），它甚至是某些原始音乐或早期文化的基本特征。如果音乐学家不重视欧洲以外音乐或西方民歌的节奏，那么便无从研究节奏问题。有些旋律的特点就是节奏不可计量，但确存在潜在的或内部的节奏，叫作自由节奏，其它一些形式则是由古典音乐所没有的某种程式支配，例如5拍或7拍的小节，两个11拍、36拍、60拍这样长的节奏循环。至于$^{3}/_{2}$或$^{4}/_{4}$拍这样貌似简单的节奏，可以有丰富多采的多种形式，这是古典音乐所没有的财富。萨克斯（《节奏和速度》1953）和布勒伊洛尤（《准确的双循环音节》1948，《阿克萨克节奏》1951，《简单节奏》1956等）对节奏问题已有研究。总之，对于欧洲以外音乐的基本特点，应抓住其中调式、调式多变等因素，以及能够在规定范围内即兴创作的内部结构。几个世纪以来，汉族人、印地安人、

土耳其人或藏族人的传统音乐都不采用记谱法来帮助记忆，然而记忆力的作用却占绝对优势，分担了在总是几乎不变基础上的专门音乐符号。

我们可将阿米欧神父(J.J.M. Amiot)对中国音乐的研究(1775)或维奥多(G.A. Villoteau)对埃及音乐的研究(1816)，以及费蒂斯 (Fr.-J. Fétis) 在《音乐史哲学简编》(1832)中的见解看作是民族音乐学的开端。在十九世纪，浪漫派对民族民间音乐的兴趣导致在欧洲各国研究并搜集民间歌曲。比较音乐学的先驱无疑是美国的埃利斯(A.J. Ellis)，他从事了这方面最早的科学研究(《论各民族的音阶》1885)，不久，民族音乐学的创始人之一施通普夫(C. Stumpf) 又对印第安人部落的歌曲进行了研究。留声机的发明使这门新的学科有了可观的飞跃。1890年，美国人富克斯(W. Fewkes)首次把留声机付诸使用。四年后，匈牙利人维考尔(B. Vikar)也使用了留声机。在1900年的巴黎万国博览会上，阿祖莱博士(Dr. Azoulay) 将各国音乐家的作品灌制成唱片。1899年在维也纳，1902年在柏林，建立了首批音响档案。同一时期，还有一些有关音乐起源与功能的决定性著作问世。值得一提的有比歇尔(K. Bücher) (《作品与节奏》)和霍恩博斯特尔 (E.M. Hornbostel)的著作。孔巴里奥(J. Combarieu) (《音乐与巫术》1908)和英国人鲍尔弗(H. Balfour)(《乐弓的自然史》)的研究与柏林乐派的研究方向一致。拉赫曼 (R. Lachmann) (《东方音乐》1929) 和萨克斯 (C. Sachs)(《乐器的创造和发展》1929) 也应算作这个学派的。这些著作如同巴托克 (B. Bartók) 汇编的文献和他的研究《为何、如何收集民间音乐》

(1936)，成为民族音乐学史上的里程碑。届1930年，民族音乐学已经建立在相当坚实的理论基础之上，使利用存放在各音响资料室的大量音响资料成为可能。由于早先亚伯拉罕(O. Abraham)和霍恩博斯特尔的工作，以及较新近的巴托克、海因茨(W. Heintz)和布勒伊洛尤的著述，调查和分类有了一定之规。1928年起，节拍显示器的使用简化了分析音响材料的过程。对中东和亚洲传统音乐以及欧洲民歌的出色研究已经出现，其中一些已收入拉维尼亚克(A. Lavignac)和洛朗西(La Laurencie)的《音乐百科全书》(1912—25)。1925年起，金斯特(J. Kunst)从事巴厘音乐的研究，法默(H.G. Farmer)，特别是戴尔朗热(R. d'Erlanger)对阿拉伯音乐进行了研究。

在1930年以前的研究当中，关于音乐本身的描述明显统治着其它边缘学科。而1950年以后，民族音乐学家，特别是搞人类学起家的美国民族音乐学家，似乎要把音乐同它在社会中的地位等同起来，他们主要研究乐器、歌词的意义、地区的划分、音乐的体裁、音乐家的作用和地位、音乐的功能及其与其它文化活动的联系和作为创造活动的音乐等。在这种情况下，实地调查工作是不可缺少的，在写字间里搞民族音乐学的现象正在消失。为了更深入地理解特定文化的音乐含义，由胡德(M. Hood)奠基的一个美国学派推崇一种“双音乐制”，即通过传统音乐对非欧洲音乐进行的实验研究。另一新事物是，一些音乐学家对艺术音乐或民间音乐进行的研究，这些音乐是他们原来文化的一部分。这种尝试带来一个新问题，即只是进行从外国文化到本国文化的研究时，才能显现

出足够的客观性。

在与民族音乐学有关的各个领域面前，民族音乐学有可能并有希望在将来从许多学科中独立出来。原始音乐和早期文化的艺术音乐之间的唯一区别也许已成为一个明显的划分要素。同所有年轻的科学一样，民族音乐学在一开始时是综合性的，但在今天，民族音乐学如果还拘泥在一般观念上，便不能进一步发展和进步。相反，它应该更加专门化，并同诸如语言学、声学、心理学、社会学、音乐史等其它学科相结合，也许能从那些不同中，发现所有音乐现象的共同要素。在法国，民族音乐学在教育和研究方面仍居第二位，一般地说，它只是普通民族学或东方文明研究范围的副科。巴黎大学颁发的民族音乐学证书附属于音乐学学位证书。巴黎第四大学音乐学研究所，几年来筹建了一所东方音乐研究中心，该中心吸收了许多对此问题日益关注的人。法国收藏唱片的主要单位是吉梅博物馆(Musée Guimet)、艺术与民间传统博物馆(Musée des Arts et Traditions populaires，藏有原声资料片48000张) 和人类博物馆 (Musée de l'Homme，藏有20000张资料片)。人类博物馆设有民族音乐部，该部分设乐器收藏室、档案室、实验室、音响出版物和档案室。1954年以来，人类博物馆已经在非洲和南美组织过多次考察。

译自法国博尔达《音乐词典》

苏联《音乐百科全书》词条

民族音乐学

〔苏〕泽姆佐夫斯基
张　怀　惠　译
姜　励　群　校

民族音乐学是研究民族音乐的一门学科。在不同国家和不同的历史时期，有不同的名称：讲德语和斯拉夫语的一些国家称这门学科为民俗音乐学（музыкальная Фольклористика）或民族音乐学（музыкальная этнология），西欧一些国家则称它为比较音乐学（сравнительное музыкознание），传统上讲英语，法语的国家称它为民族音乐学（этномузыкология），苏联也称之为民族音乐学（этномузыкознание）。最初，民族音乐学是纯记述性科学，将口头流传的、具有特色的音乐材料记录下来进行理论研究和历史研究。二十世纪，特别是第二次世界大战前，欧洲学术界认为，普通民族志学包括两方面内容：一是对自己民族乡土志的研究（德语称民俗学——Volkskunde；法语称民间传说—tradition populaire；英语称民俗学—folklore）；另一是对其他民族（常常是非欧洲国家的民族）的比较研究（德语称之为人类文化学--Völkerkunde；法语称民族学—ethnologie；英语称社会人类学—

social anthropology)。前一个内容、即对本民族乡土志的研究，是随着十九世纪初欧洲民族解放运动的高涨而出现的。而后者，即对其他民族的比较研究则是随着十九世纪中期殖民主义的扩张而发展起来的。民族音乐学仿效普通民族志学的研究范畴，研究上述两方面内容。讲法语的国家曾先后将民族音乐学称为比较音乐学(musicologie comparée)和音乐民族学(ethnologie musicale)。而从五十年代开始又叫做民族音乐学(ethnomusicologie)。在德意志联邦共和国的民族音乐学界出现了一个研究所谓史前音乐(Frühgeschichte der Musik)的流派(以维奥拉为代表)。

过去，许多资产阶级学者把民族音乐学看作是仅仅研究非欧洲民族音乐文化的科学。目前则倾向于对这门科学的民族范围作更广泛的理解。

许多专家，首先是苏联专家们使用的术语有《音乐民族志》(этнография музыкальная)，《民俗音乐学》(музыкальная фольклористика)，《民族音乐学》(этномузыкознание)，它们的含义是相同的，其原因就是民族音乐学和其他科学一样，在自己的发展中经过了不同的阶段，运用过不同方法，并具有各种分支专业。在苏联，更多采用《民俗音乐学》这一术语，同时《民族音乐学》也开始使用。这一术语是由этномузыкологие演变而来。《民族音乐学》这一名词是1950年由荷兰人金斯特提出，又由美国采用而广泛流传开来的。

民族音乐学是总的音乐理论的一部分，同时它又和民族志、民俗学、社会学紧密相关。民族音乐学的研究对象是民间的传统音乐文化，特别是口头创作。在社会发展的不同阶

段，音乐文化所起的作用不尽相同。各民族的民间音乐创作，在其发展的整个过程中（包括现代社会发展阶段），普遍具有本民族的特点。民族音乐学研究民间音乐时，既把它当作《语言》——种种具有特色的音乐表达手段和音乐语言结构的体系，又把它当作《言语》—具有特色的演唱或演奏活动。正因如此，单靠记谱是不可能准确地记述民间音乐的。

记录民间音乐作品，是民族音乐学非常重要的一个方面。乌克兰民俗学家K.B.科维特卡认为："近年来记录下来的民间曲调是民间音乐史的最重要、最可靠的材料……记录民间曲调不是一项机械的工作，记录的同时必然表现出记录人对该曲调结构的理解与分析……记录人的理论修养和技能熟巧程度不能不在记录时反映出来"。对民间创作原型的录音与记述主要是通过深入城乡居民采风的形式进行，要做的工作有：记谱、记词、录音（事后要附上书面的乐谱）。此外，还要描述演唱者或演奏者的有关情况，描述有关歌曲、乐曲、舞蹈流行地区的社会、民族，文化等历史风貌。对有关乐器要进行测量、画图、摄影，对舞蹈要实地录像。在记述传统仪典或游艺活动时，要详尽地描述仪典细节和参加者情况。

记录后，要按照采风地区、表演者或表演团体，体裁和题材，曲调的类别、调式或节奏，表演方式或特点等等，分门别类地整理、加工、建档、制作卡片。整理工作的最后成果应是按上述常规要求编制出具有分析特点、可由电子计算机操纵的整套目录。

民间音乐的记录、整理与民间音乐的研究工作之间的纽

带是出版与民族音乐学有关的书刊，如按地区、体裁或主题分类整理的乐曲选集；和论据充分、注解详细、附有索引和有声资料的科学专著等。此外，还有研究民族音乐学的唱片，也附有文字注释、乐谱、照片和有关地区的地图。有关民族音乐学的影片目前也很普及。

民族音乐学的研究，按其体裁和研究目的是多种多样的，包括对乐曲结构、调式、节奏、曲式等的专门分析。进行此项研究常使用相邻科学（民俗学、民族学、美学、社会学、心理学、诗学、语言学等）的研究方法。精确科学（数学、统计学、声学）的研究方法以及制图学也常被采用。

民族音乐学的研究有文字材料可作依据，如早期的乐谱记录、间接的文字记载、一些游记、年鉴、档案等。此外还有考古学家发掘的材料、保存下来的传统乐器、实地采风考察记录等。但研究的主要材料应该是口头上自然流传的音乐的记录。现代化的录音设备提供了再现民间音乐古老风格的可能。

民族音乐学的起源是同蒙泰尼（十六世纪）、卢梭和赫尔德（十八世纪）等人的名字分不开的。标志民族音乐学作为一门科学问世的首批著作是十九世纪费蒂斯等人所著。最初出版的一批民歌集是由业余研究民族志和地方志学的人编纂而成，一般说不是为了科研目的。后来，作曲家们着手收集民间创作素材，他们不仅力求熟悉本民族和其他民族的民间音乐，而且还力求将这些素材运用到自己的创作之中。作曲家对民族音乐学的形成作出了很大的贡献，他们不仅改编民歌，同时还进行研究：如匈牙利的巴托克、科达伊；芬兰的

克罗恩；法国的蒂埃尔索；保加利亚的赫里斯托夫；英国的沃恩·威廉斯等。十九至二十世纪的大多数专家所感兴趣的首先是本民族的民间创作，象俄国的巴拉基列夫，里姆斯基-科萨科夫，柴科夫斯基，里亚多夫等；波兰的科尔贝尔格；南斯拉夫的库哈奇；英国的沙里；保加利亚的斯托因等。捷克的库巴的工作尤为突出，他搜集了许多斯拉夫民族的民间音乐创作。

民族音乐学，作为一门科学的出现和录音机的发明(1877年)，一般认为是同时的。1890年美洲印地安人的音乐被录进了录音机。十九世纪九十年代后半期在欧洲(匈牙利和俄国)进行了首批录音。1884—1885年埃利斯发现，很多民族使用当时欧洲人尚未认识的音列，并提出用音分(每一个平均律的半音分成一百音分)测定各音级之间的音程。在维也纳和柏林建立了最大的录音档案馆。在此基础上形成了民族音乐学的科学学派。从1929年起，布加勒斯特就设立了罗马尼亚作曲家协会民间音乐档案馆(Archives de la folklore de la société des Compositeurs roumains)，1944年于日内瓦成立了国际民族音乐档案馆(Archives internationales de musique populaire au Musée d'ethnographie de Genève)。这两个档案馆均是由罗马尼亚杰出的民俗学家布勒伊洛尤创建的。巴黎的民族民间艺术传统博物馆下设有民族音乐学部(Département de ethnomusicologie du Musée natinal des Arts et Traditions populaires)。从1947年起，联合国教育科学文化组织下的国际民族音乐委员会开始工作(International Folk Music Council 简写：«IFMC»)，委员会下设

有世界各国委员会，出版专业性杂志《国际民族音乐委员会会刊》(Journal of the IFMC)和《国际民族音乐委员会年鉴》(Yearbook of the IFMC)。(自 1969 年起)。在美国有民族音乐学协会(Society of Ethnomusicology)出版有《民族音乐学》杂志(Ethnomusicology)。南斯拉夫 1954 年成立了民俗学家协会联盟(Savez udruženja folklorista Jugoslavije)。从事研究工作的还有伦敦的英国民间歌舞学会 (English Folk Dance and Song Society)，巴黎的人类博物馆 (Musée de l'Homme)，华盛顿的国会图书馆民歌档案室 (Archives of Folk song of the Library of Congress)，印地安纳州立大学的传统音乐档案室 (Indiana University Archives of Traditional Music)，加利福尼亚州立大学的民族音乐学档案室以及美国其他大学的一些档案室，西柏林的国际音乐比较研究院的档案室(Archives of International Institute for comparative music studies and documentation)等等。在不断完善民族音乐学现代研究方法的过程中，通过更广泛的、历史的比较研究，可以克服民族问题上的宗派思想和对民族材料的狭隘理解。研究方法的探索，目的在于认识音乐不断发展中的艺术特点和真实的表演过程。民族音乐学的现代研究方法是对音乐文化进行系统的综合研究，这就可以将民族音乐同民间创作的其他组成部分综合在一起加以研究。现代民族音乐学把民间创作看作为一种艺术形式的交际活动（苏联的奇斯托夫，德意志民主共和国的施托克曼和美国的本—阿莫斯等持此观点）。对于民间创作表演者风格的研究也给予充分的重视（如德意志联邦共和国以卢克森为代表的，

以本一阿莫斯为代表的，以捷克的齐罗瓦特卡为代表的一些人）。根据保加利亚的托多洛夫的见解，正是由于民族音乐学将民间创作作为艺术加以研究，才使民族音乐学形成一门独立的科学。

革命前，在苏联各民族的民族音乐学发展中有很多人做出了杰出的贡献，象谢洛夫，奥多耶夫斯基，索卡利斯基，梅利古诺夫，马斯洛夫，利尼奥瓦，柳德科维奇，科列萨，克米塔斯，阿拉基什维利等。苏联著名学者中、民族音乐学领域里就有：别里亚耶夫，维诺格拉罗夫，维多林，哈吉别科夫，吉皮乌斯，叶尔扎科维奇，扎塔耶维奇，科维特卡，库什纳廖夫，穆哈林斯卡娅，鲁布佐夫，塔姆别列，乌斯片斯基，秋尔廖尼捷等，还有其他一些研究民族音乐文化的专家。

在俄国，民间音乐创作的搜集和研究都集中在民族音乐学学会和俄国地理学会的民族志分会。十月革命后，1921年于莫斯科成立了国家音乐科学研究所民族音乐学部，工作到1933年。1927年成立了列宁格勒录音档案馆，从1938年起归属于苏联科学院俄罗斯文学研究所。莫斯科音乐学院1936年起设有民族音乐研究室。列宁格勒的戏剧音乐电影研究所1969年起设有民间音乐创作部。苏联作曲家协会下设全苏民族音乐委员会。俄罗斯联邦社会主义共和国的作曲家协会下设音乐学和民间创作委员会。

在十九世纪二十年代初，阿萨菲耶夫提出了将民间音乐艺术作为进行中的创作过程加以研究的论点。他认为音乐是内容最丰富、最善于表现特色的有声交际手段。他呼吁将民

间创作作为一定社会环境中形成、不断发展变化的事物加以研究。埃瓦尔德所著关于白俄罗斯波列西耶地区的歌曲的著作便是根据这一方向开展民族音乐学研究的初步成果。苏联民族音乐学是在马克思、列宁主义方法论的基础上发展起来的。苏联的民族音乐学者在研究地区风格、传统体系和当代民间音乐方面，在将民间音乐材料运用于民族起源问题研究方面，都取得了巨大成就。

现代民族音乐学，作为一门科学的发展，将建立起民族音乐艺术完整的新理论和民族音乐文化的有机体系。

译自苏联《音乐百科全书》

日本《音乐大事典》词条

民族音乐学

〔日〕山口修
罗传开译

作为音乐学的一个门类最早出现“民族音乐学”这一名称，是在金斯特的著作里（1950年），是用连字号连接起来的。（Musicologica: A study of the Nature of Ethno-musicology,Its Problems, Methods, and Representafive Personalities”）为了确立这一门学科，后来提倡不加引号的现在的书写方式。自从出版了反映这种动向的金斯特的《民族音乐学》（Ethnomusicology，上列著作的第三版及其补遗，1959年；合订重版，1974年）以来，Ethnomusicology（民族音乐学）已作为最标准的学名大体上固定下来。虽然坚持要继续使用比它更早出现的“比较音乐学”这一名称的倾向并未完全消失，但是，一般都认为：比较音乐学已失去它原来的含义，除按照字面把比较的方法放在首要地位的情况之外，不应继续使用（参见“比较音乐学”条目）。关于这一门学科的名称，除上列两种，还有几种惯用的或被提倡的叫法。如“音乐的民俗学及民族学”（musikalische Volks-und Völkerkunde，德文），“音乐人类学”（anthropology of music，由梅里亚姆

命名。后述），“文化音乐学”(cultural musicology，捷斯提倡。后述），“民俗音乐学”等。

从十九世纪后半叶民族音乐学露出能成为一门学科的苗头开始，直到获得现在的繁荣局面，在这期间的发展过程，不论从研究对象还是研究方法上来说，都是多式多样的。倘若考虑到过去这种情况和现状，再考虑将来的可能性，从而为这一门学科下定义，则可作如下表述。

民族音乐学这一门学科，涉及到从人类的个体到小集体、共同体、地区、部族、民族、国家、人种、整个人类的各种层次的文化中存在的音乐现象乃至音乐文化及其周围事项，不仅阐明其中具有中心意义的对象的内部构造（音乐构造），也阐明受到各自的社会、文化制约的外部构造（脉络构造），进而把握内部构造和外部构造两者的相互关系，将人类的音乐性放在文化的个别性和普遍性这两极之间的某个位置上，并阐明其本质。从采用的方法来说，有完成各种层次的专论 (Monographie)① 为目标的记述的、分析的方法；研究时立足于民族固有的思考方式与感性体验的民族科学的方法②；贯穿于非单一的文化乃至集体的〔横向的〕相通文化的比较的方法；根据〔纵向的〕历时的角度进行研究的历史的方法；与舞蹈、戏剧、语言、文艺等有关领域协作，或在广泛

---

① 这里的各种“层次”(level)指从人类的全体到民族、国家、人种乃至整个人类的不同范围；这里的“专论”包括个人（如民间艺人）的传记、地方音乐志、民族音乐志、国别音乐史等等内容。

② 关于民族科学(ethnoscience)学术领域的形成与方法论，参见本文《方法》一节的《民族科学的方法或狭义的民族音乐学》。

的社会、文化的框架内进行探讨的学际的方法，等等。

关于上述民族音乐学的名称与定义，以及后述的对象与方法方面的沿革的概述性质的论著，列举如下。

岸边成雄的《民族音乐学的形成与发展》（载于《音乐艺术》27—2，1969）

梅里亚姆的《比较音乐学与民族音乐学的定义》（Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": An Historical-Theoretical Perspective；载于《民族音乐学会年刊》21—2，1977年）

波瓦列斯与奈提埃的（Charles Boilès & Jean-Jacques Nattiez）《民族音乐学的历史评论简史》（Petite hisfoire critique de l'ethnomusicologie；载于《娱乐中的音乐》Musique en Jeu，28，1977）

秋山龙英编《民族音乐文选》（1980年选编）

德丸吉彦的《译者解说》（载于布雷金《人类的音乐性》How Musical Is Man？日译本卷末，1978）

西蒙（A. Simon）的《民族音乐学的问题、方法与目标》（Probleme, Methoden und Ziel der Ethnomusikologie；载于《音乐的民俗学及民族学年刊》Jahrbuch für musikalische Volks-und Völkerkunde，9，1978）

克雷达（B. Krader）的《民族音乐学》（载于《新格罗夫辞典》同名词目，1980）

此外，包括以上内容的民族音乐学总论的参考书目有：

内特尔（B. Nettl）的《民族音乐学的理论与方法》

梅里亚姆的《音乐人类学》（1964。日译本1980）

《民族音乐学研究》(The Study of Ethnomusicology, 1983)

麦卡列斯特 (D. P. McAllester) 编《民族音乐学文选》(Readings in Ethnomusicology, 1971)

对　象

倘若顾名思义，认为民族音乐学的研究对象只限于民族音乐，那并不全面。要阐明其对象，需要有考虑到人类文化在地理方面的广泛性和它的历史性发展的空间性与时间性的规定；还要有考虑到音乐在文化中的地位的文化方面的概念性的规定。

空间性的、时间性的规定

音乐文化的承担者①，拥有从个人乃至整个人类的各种层次的空间性，以及从过去一直到未来的时间性。由其承担者形成的音乐文化，也是如此。

空间性的层次有：个体，小集体，集体，共同体，市、镇、村，地区，部族，民族。民族音乐学可采用的一种作法是：撰写对以上各种层次进行记述的专题研究论著②，并以此作为基础，进行比较综合，进而引出撰写更高一层的专题

① 指具体继承和体现音乐文化传统的人以及其他事物，如民间歌手或有关的集体等。

② 指传记及各种音乐志。如音乐为主的村史、具体民族的音乐志等。见下文

研究论著。比如说，运用传记式的记述方法对某一位音乐家个人的音乐情况进行彻底调查，仔细研究，并与同属一个集体(传说、流派、乐派等)的另一个个人的专题研究论著互相比较，从而引出有关的地区风格(样式)、时代风格(样式)等集体层次的专题研究论著。这种研究态度力求对各种层次进行彻底的仔细的研究，竭力坚持学术上的严密性。接二连三发表出来并取得丰硕成果的二十世纪六十年代欧美学位论文典型地反映了这种作法。它们将未知的音乐文化的实体公诸于世，对于扩大知识面作出了很大贡献。但是，有时容易只从微观的角度进行分析，对于重要的问题都忽略过去。与此相对，比较早期的民族音乐学家(比较音乐学家)以及现代的一部分学者，例如萨克斯(C. Sachs，1881—1959)，舒奈达(M. Schneider，1903—)，维奥拉(W. Wiora，1906—)，洛马克思(A. Lomax，1915—)，田边尚雄(1883—1984)，小泉文夫(1927—1983)，则具有从上面的层次移向下面的层次的宏观的观点。他们用涉及到分布、传播、历史、类型等的大胆的假说探讨广大地区的音乐所取得的研究成果，在启发人们认识各民族之间有无关系、其存在方式等方面是难能可贵的。不过，从另一方面来说，由于企图运用少量的资料，而且根据直观的、主观的判断来进行比较，因此细微之处使人产生疑问也是无法否认的事实。不论跟研究对象接触的方式是从上而下还是从下而上，现代的民族音乐学都要求要明确作为依据的框架；例如要明确方法论或从什么角度研究等这些作为依据的框架。

关于民族音乐学的研究对象，现在人们已强烈地意识到

应该扩大到全世界范围。然而，现实却是把欧洲的艺术音乐作为特殊领域而排除在外。至于过去，更是如此。因此只限于在如下的音乐文化领域：无文字社会(自然民族)的所谓部族音乐(tribal musics)，除此之外的各民族中由构成社会基层的人口支撑的以民歌为主的民间音乐(folk musics)，从这些民族的优秀(élite)阶层产生的艺术音乐(或古典音乐)，以及浸透了机械文明的地区的大众音乐。但是，在二十世纪七十年代值得大书特书的倾向是：从根本上重新提出了将人类各式各样的音乐性用上述方式加以分类是否妥当的问题；并且尽量避免根据特定民族的尺度来判断其他民族的文化，力求从真正意义上的宏观角度来认识问题；与音乐以外的一般社会动向结合起来的这种倾向正在得到加强。

倘若从时间性的观点考察民族音乐学的对象，则与一般的音乐学同样可分为按共时性 (synchrony) 的关系与按历时性(diachrony)的关系归类的两部分。西格(C. Seeger,1886—1979)的专著《系统的音乐学的观点、方向与方法》(Systematic Musicology: Viewpoints, Orientations and Methods; JAMS①4—3, 1951)，于1977年被改写成为他的著作集《音乐学研究文集》(Studies in Musicology: 1935—1975)的序章，并更名为《音乐学的系统性〔共时性〕与历史性〔历时性〕的方向》(Systematic〔Synchronic〕 and Historical〔Diachronic〕 Orientations in Musicology)。正如该书所表明的，这种二分法成为西格思考问题的基础。下面作比较具体的阐

① JAMS: Journal of the Americam Musicological Society(美国音乐学会会刊)的缩语。

述。

所谓按共时性原则归类的研究对象，系指限定在某个特定时代的上述各种空间层次的个别项目，并且只限于着眼点放在它们与同时代的事象① 的相互关系时的事物。所谓按历时性原则归类的研究对象，是从各种空间层次来考察其从过去到现代(有时还包括未来)的音乐形态的变迁和因果关系，所以它们是历史(学)性质的对象。进一步具体列举上述的研究对象如下。

从共时性的观点来看，有音乐风格方面的特性、乐器的形态和运用、演奏习惯上的特征等的分布状况，它们相同相异的程度，相互影响的关系(传播、融合、文化变容②)等。从历时性的观点来看，有关于音乐风格、乐器、演奏习惯等在各个时代的状况(有时使其复原，重新构成)，它们之间相同相异的程度，从起源、传承、保存、革新、文化变容来说有无联系，它们的年代学方面的考证等。

以往的民族音乐学研究的实际状况是：由于资料不足等原因而多数是面向与研究者同时代的音乐文化。多数情况下这是起因于一种责无旁贷的责任感。许多研究者迫切感到：在迅速改变面貌的现代社会里，必须尽可能又多又快地完成传统音乐③ 专论性质的记录（民族志ethnography)。不过，

---

① 事象 (event) 指利用现象 (包括自然现象)，将其变换成为对人类具有一定意义的行为。

② 指不同文化接触后产生的文化形态的改变。(acculturation) 这里的文化含义颇广，包括物质文化(如乐器及其材质)、行为文化 (如演奏法)、精神文化(如音乐内容)。

③ 在国外(如日本等国)，传统音乐一词包括民间音乐。

最近各民族中从事本国音乐研究的学者显著增多，从而出现了用与外部人不同的眼光重新注视本国音乐的现在和过去并展望未来的倾向。这种倾向不仅积极考察口传音乐及其结果之一的演奏本身所具有的现代意义，甚至还从与过去相关的史料的意义上来积极加以考察。从这个角度看来，这种倾向具有过去偏重于文学、乐谱等书面资料的研究态度所缺乏的一面，并且这一面越来越清楚地显示出来了。

当然，在西亚、南亚、东亚的好几个国家，本来就有用文字和乐谱的形式记下音乐事象的习惯。这样的地区具有与西洋式的治学方式相通之处。因此，不论对其采取共时性还是历时性的方向，今后的民族音乐学需要恰如其份地考察一切音乐事象身上都具有的无文字性与文字性这两种相辅相成的特性。

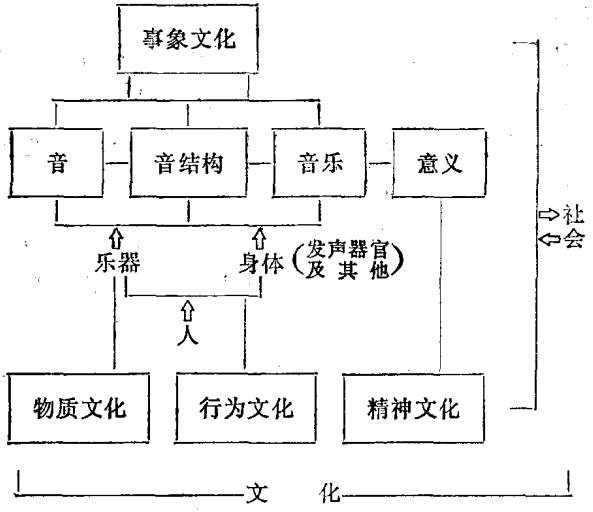
文化上的、概念上的规定

一般都与梅里亚姆和胡德(Mantle Hood)同样地认为民族音乐学应以文化框架中的音乐作为研究对象。这样的说法，包含着如下的意义。

首先用图表提示一下(见图表)。

归根结底，音乐是由包括人、人类集体，即由社会和将其包括在内的文化支撑的事象。因此，除音乐本身外，还必须同时去认识围绕音乐周围的事项，才可能获得真正的理解。

作为研究对象的音乐本身，大体上可划分为两个层次。第一个层次是在空间性乃至时间性上或多或少有所不同的风



格，即个人风格、集体风格、民族风格、时代风格等应该从综合性或从宏观角度加以识认的事物。第二个层次是决定上述各种音乐风格的包括局部细微之处的音乐构造；这是认识第一个层次的基础；是为了使音乐成之为音乐的框架。对此，有些民族自古以来就作为音乐理论加以系统的整理。即使是这种情况，仍然或多或少发生理论不符合其音乐实际的状况。其他一些民族则没有形成以音乐理论的形式表现出来的文化。因此，民族音乐学家的工作，应该根据音乐的实际，重视以下各个方面：音高关系，音值关系，音的强度关系，音色关系。并且要以此作为基础，从具有形式方面的综合性的主要因素来加以分析论述。按照习惯用语来说，要从音列、音阶、调式、旋律型、旋律、节奏、节拍法、速度、和声与支

声复调等多声性、段落划分、织体、曲式结构等各个侧面来加以分析记述。

这种有组织地编排起来的音或音结构，是将自然界的音现象作为素材加以利用的结果。换言之，是人类人为地造成的文化之一部分。倘若把利用现象（Phenomenon）变换成为对人类具有一定意义的事象（event）称为事象文化，那末，可以认为音乐与语言（音声语言）同样，是利用音现象的事象文化项目之一。语言领域与音乐领域两者不仅互相影响，甚至在两者之间存在表现为"吆喝声"、"叙咏"等形式的中间性领域。从这个意义上来说，民族音乐学家也必须注意音乐及其周围的关系。尤其值得注意的是：将这些领域的境界线（域）设置在哪里的音乐概念问题，在不同文化中具有微妙的差别，从而被认为这是一个带根本性的研究课题。

从列举的图式可以看到：物质文化与行为文化是作为事象文化——发出声响的音乐——的存在基础。使作为物质文化、行为文化的产物的音乐具有意义的是精神文化。也就是说，为了发出声响，需要乐器、音的器具，以及人体器官（发声器官、手、足）等具有实体的物质层的物体；要使发出声响的音以具有意义的形式加以组织起来，就要与一连串的行为缠在一起。这种行为包括：思考采用何种音结构的人的心理学性质的意志作用，使这种意图具体变换成为使用发声器官或手的发音运动的身体的、生理学性质的运动（反应），演奏者本人或其他听众将已发出的声音作为具有意义的事物加以接受的生理学性质的反应和心理学性质的知觉乃至认识，等等。

在物质文化(material culture)所包括的各个项目中，对音乐来说最重要的是乐器。对民族音乐学来说，乐器之外成为研究对象的物质文化项目还有演奏者身上的服装及其他，以及演奏场合的种种摆设等等；虽然它们不一定与发出的声音直接相关。当音乐与舞蹈、戏剧等其他艺术形态有机地结合在一起的情况下，这些事物就格外需要从实际的角度来加以掌握，从而必然地成为研究对象。

关于行为文化，梅里亚姆在其专著《音乐人类学》(1964年，日译本1980年)中主张：把跟音乐有关的如下一系列的行为作为研究对象。这里所说的行为(behavior)不仅指与身体有关的动作(action)，还包括看不见的思维行为等。

与音乐相关的行为文化第一个项目是概念行为(conceptualization)。在这里需要在各种文化中把有关音乐的音结构及其社会的、文化的脉络应具有的形态跟不属于这种形态的区别开来。音乐的定义，即把音乐从其他文化事象区别开来的方法，因民族不同而多多少少会有所差异。再说，其音乐定义不仅要从应该具有怎样的音结构的观点来考察，也需要从被构成的声音对于其音乐文化的承担者来说究竟具有怎样的意义这一观点来加以考察。其意义有的具有与语言相似的传递内容，有的具有巫术般的宗教意义，有的具有游戏或娱乐的意义，有的具有象征性乃至艺术性的意义。而这些意义直接与音乐的社会功能相结合，甚至规定了在社会生活中的音乐的用途。概念行为也涉及到音乐家与非音乐家。比如说，对于音乐的先天性、后天性的规定因文化不同而有所差别，常常可以从音乐家对待事物的态度和社会中的身份找出

已成为惯例性质的文化模式。之外，概念行为有时还赋予乐曲的音乐才能（创作、演奏、乐器制作等的能力）以经济价值，使音乐的所有权、著作权或职业音乐家的存在变得有正当理由和合法化。

与音乐相关的行为文化第二个项目是身体行为（physical behavior）。关系最大的是乐器演奏、发声、在舞蹈和戏剧中的动作等演奏（表演）行为。关于这个方面，从布雷金编的《身体的人类学》（The Anthropology of the Body,1977）以来，越来越受到注目，正在成为二十世纪八十年代主要的探讨领域。被考察的不仅是演奏行为，还包括游戏及其他运动，日常的身体表现。考察时，要把它们同舞蹈、戏剧中的动作语言联系起来。可以认为，这样的考察会使音乐中的身体动作的操作得到启示。随着视觉、听觉仪器的迅速发展和运用电脑的画像信息处理技术的进展，深信与这些方面合作，定会取得重要的成果。

第三个行为文化项目，是用语词表达（verbalize）音乐，或者把音乐变换成为音声（如唱出唱名），或乐谱等形式的象征（记号）行为（symbolic behavior）。在梅里亚姆的方法中，语言行为和象征行为分别开来处理，但它们之间也有相通的事物，这里将其合并在一起。其实音乐本来就是人类象征行为的产物。不过这里所说的是更为狭义的象征行为。它与第一个项目概念行为密切相关，是进一步将已经形成的关于音乐、音乐家及其在文化脉络中的地位的概念变换成为语言及其他记号的行为。这里所说的记号，并不局限于书写（描绘）下来的视觉性质的记号。这种记号行为中最普遍的是“谈音

乐”的语言行为，其中最显而易见的是音乐用语。从某种语言总的词汇来看，有的词汇纯粹是只在与音乐有关的事物中使用的用语。也有在文章的前后关系或在文章的脉络中含有音乐以外的意义的词汇。不管怎么说，几乎所有的语言体系都包含这种音乐用语。这也确实证明：关于音乐的语言性质的记号化是存在的。注意到这情形的民族语义论（ethnosemantics）也就把所研究的文化固有的音乐用语和认识单位乃至认知事项，作为探讨研究该文化音乐构造的线索。民族语义论的这种立场，跟非位的、无区别性（etic）和位的、有区别性（emic）① 的问题相关（这在后面另行阐述）。除语言外，犹如把三维空间更换为二维的平面那样，把音构造更换为坐标数目不同的视觉性质也颇为重要；例如借用文字和使用其他写实或不写实的记号（点、线、图表等）的这种行为颇为重要。这就是记谱法。在不同的民族或时代，记谱法显示出多种多样的方法和形态。但是，没有记谱法的民族也很多。不过，倘若将运用口诀歌或音乐手示法（chironomy）性质的手

① etic 和emic 是美国语言学家派克（Kenneth lee pike, 1912—）倡导的一对概念。音乐学在本世纪六十年代从语言学引进。etic是从 phonetic（语音的），graphetic（字素的）这类词中概括出来的术语。emic 是从 phonemic（音位的），morphemic（形位的），graphemic（字位的）等一类词中概括出来的术语。译名根据《语言与语言学词典》（R.R.K.哈特曼等著，黄长著等译，上海辞书出版社1981年10月第一版）。etic（非位的，无区别性的）与emic（位的，有区别性的），都是记述人类行为的方法，但立足点相异。在音乐学上它们的含义大体如下。etic 是设定一定的基准，对所有的文化进行比较的方法；因此，从某一种文化来说，etic 的方法是外部的分析者所取的立场。emic 是依据某一文化固有的模式和概念的方法；它有可能从音乐中剖析出对该文化有意义的项目和相关的特征。etic 以具有客观性和有可能适用于多种样式为特征。

势等来把音构造更换为其他记号体系的行为也考虑在内，那么可以说：几乎所有的民族都拥有这种行为形态。

行为文化的第四个项目是学习行为(learning behavior)。系指培养创作、演奏、享用的能力。这里当然也包括教授的行为。作为研究对象的教授学习行为，具体有：培养动机、进行辅导(guidance)等引导入门的方法，模仿、利用乐谱等学习方法，指责、报酬等指导方法，练习、利用乐谱等记忆法，等等。通过这些学习行为，促进了各种音乐文化的传统继承(历时性的文化适应enculturation)和传播（共时性的文化适应，文化变容acculturation，文化融合 syncretism），甚至可以通过学习行为来观察音乐文化的静态(statics)及动态(dynamics)。

作为事象文化的音乐，由物质文化、行为文化、精神文化支撑着。可以认为，它们相当直接地规定音乐的存在方式的脉络构造。与其相对，虽然在规定声音这一点上比较间接，但是仍可以将社会机构和文化价值体系认为是另外的脉络构造。

社会机构由人类的年龄、性别、亲族关系(Kinship)、氏族机构、身份以及阶级制度、村庄联系等多种多样的人类关系的生物学性质乃至社会学方面的主要因素所决定。所以也是文化人类学与社会人类学方面的研究对象。这些主要因素常常与音乐曲目范围的区别相关。再说，人类生活周期中的大事，在生活过程中经历的重要事项有：出生、发育、幼少年时代、到一定年龄参加的集体（通过成年仪式等加入社团）、恋爱、育儿、获得社会地位、成人时代、老年期、死

亡及其他事件(生病、灾害、战争等)等。与这相关的各种活动，逢时举行的仪式，祭礼等按惯例举办的活动等都是扎根于各自不同的文化价值体系以及宗教、社会习惯的文化事象，其中有许多非有音乐舞蹈不可。

自然环境可以看作是围绕音乐的脉络中的另一个侧面。作为民族音乐学研究对象的自然，可以从人类与自然的关系的生态学观点来加以认识。就是说，这是人类如何利用自己所处的自然环境，或者如何利用有意识地把自己置身于此的自然环境，使其知识和技术怎样来为音乐文化的形成起作用的问题，同时也是为此而如何保存或变化自然界的生物学、化学、物理学方面的状况的问题。这问题在上述的乐器这种物质文化上表现得最直接。比如说，在不同地区的植物志(flora)和动物志(fauna)所显示的共时性的现状和历时性的变容，跟乐器形态上的特性及其变迁有很大的关系。还有，从人们在各种不同的自然环境生活和劳动可以看到与维持生命和社会构成有关的模式。比如说，有的人类集体被称为(命名为)采集渔捞民族、畜牧游牧民族、定居农耕民族，产业社会等，有时被分为海洋民族、山地民族等层次；而乐器、音乐、舞蹈等形态都肯定无疑地要受到这些文化模式的很大影响，被它们所支配。为此，也可以从这样的观点来设置研究对象。

如上所见，民族音乐学的研究对象在受到空间性的、时间性的条件和文化的、概念的框架规定下，包含着多样的研究课题。包括上列项目及其他一般性项目和特定的项目，并且将研究课题有组织地加以排列的有 DIREM (Documentation Items for Research in Ethnic Music〔民族音乐调查

'项目提纲')。它被选入山口修《关于音乐活动的准确记录》(Toward a Better Documentation of Music Making)一文中。刊登在小泉文夫等编《亚洲音乐的真实面貌》(Asia Music in an Asian Perspective, 1977)这篇文章，后来又扩大补充一些项目，改名为《声乐文献资料》(Documenting Vocal Music)，并被选入埃默特(Richard Emmert)和峰岸由纪编的《亚洲的音乐之声》(Musical Voices of Asia 1980)。

资　　料

要具体开展民族音乐学研究必需要有信息资料，需要备齐程度不同的各式各样的资料。正是搜集资料的作业使这门学科具有"野外科学"(川喜田二郎《野外科学的方法》，中央公论新书论丛，1973)的独特性。另一方面，使这门学科留下能够让业余研究人员加入进来的余地，从而使这门学科的体系化有时遇到一些难题。当然，如后面要谈到的那样，业余性(amateurism)并不一定要排除；为了使学术和社会整体的关系向有意义的方向进展，甚至应该积极加以鼓励。作为野外科学的民族音乐学的特点，会对整个音乐学，尤其会对音乐史学提供种种新的观察问题的角度。从这个意义上来说，民族音乐学也应采用相当于音乐史学上受到重视的"史料鉴定"的方法，以此来进行"资料鉴定"。

资料的来源与搜集

民族音乐学的资料大体上可分为以下几种。

（1）各民族用口传方式世世代代继承下来的知识的累积；

（2）累积的知识通过感性具体化、现实化的音乐和舞蹈本身；

（3）有形的物质文化（乐器、图像资料等）；

（4）由本人或他人记下的文字资料或乐谱。

其中作为有形的（3）与（4），在一定程度上能够超越时代残存，可参照音乐史学中对待史料的方法，从学术上来加以考察。但是，乍一看（1）、（2），以及从某种意义上包括（3）、（4），都或多或少是不可捉摸的实体。为此，怎样把现在实际存在的这些事物变成能向更多的其他人传达其意义的形体化（或称物质化，materialization）和记录（Documentation）的问题，对民族音乐学来说就变得非常重要；对于音乐学的其他领域来说，迟早也会变得如此。

为了求得信息、资料、直接体验，到研究对象的现场并在那里工作，一般都跟人类学和社会学同样，称之为实地调查（fieldwork field Work）。当然，其地点并非一定是“野外”。对于民族音乐学来说，应该到音乐实践的现场，或者是要到能够获得音乐信息的场所，并且围绕预先思考过的问题、根据观察问题的角度、准备采用的方法，具体进行搜集信息和记录的活动。倘若扩大临场作业的词义，从广义来加以解释，那么，不仅如以往那样单指到“音乐正在发出声响的现场”进行调查，并且还包括与其他研究课题有关的领域，

比如说，可以包括为了求得“史料”而进行的调查。

在上述广义的临场作业中接触研究对象时，为了能够在以后用有意义的形式引出研究成果，应该从一开始或者从临场作业中途就要明确地意识到面临的状况和需要涉及的问题的关键。是否能够以有效的方式制订所研究的问题，取决于事先的研究和准备工作（与现场的联系、资金的筹备、仪器的配备、研究组的编制等）是否做得很充分。关于制订要研究的问题，必要时可以借助于上列的 DIREM 等。

能否获得成功，倘若单用学术上的严密性和明晰性作为标准来衡量临场作业及其研究成果，并不妥当。因为，一方面只有在跟支撑着研究对象的存在的个人、集体、机构（组织）、社会、国家等该文化的承担者处于一定关系的前提下才有可能进行临场作业。另一方面还有不能使临场作业成为他们很大的负担这种道义上考虑。关于这个问题，下列两书阐述得很明白。其一是小西正捷的《“人类学”私考——尤其是关于“调查”问题的探讨》（附文献目录，载于《人类学季刊》3－2，1972），还有就是拓植元一的《为有志于民族音乐学的人们而作》（载于国立音乐大学附属图书馆定期刊物《塔》21，1981）。至于本文，拟在后面提出几种具体作法。

当研究人员实际接触到对象时需要做的事可以举出以下两件。

（1）当对象是正在发出声响的音乐的情况下，要运用各种方法来体验其音乐。

（2）不论何种场合，均需考虑通过记录手段把对象形体化（物质化）。

关于如何体验成为对象的音乐，可以认为有两种截然不同、构成两极的态度。一种是只以旁观者身份进行观察并加以欣赏的态度（也就是根据非位的、无区别性的观点，保持从外部观察的角度，始终坚持客体性来对待对象的态度）。另一种是对于这种音乐积极采取主动参加学习、掌握、实践的态度（也就是按照位的、有区别性的方向，力图身临其境，欲使对象主体化的态度）。关于非位的、无区别性与位的、有区别性这一对概念，在另外的词目（"分析"）中加以阐述。但是，实际上对于具有特定的文化基础的研究人员来说，要获得纯粹非位的、无区别性的观点，从理论上来说也是不可能的。反过来说，要完全深入到不同文化的内层，除非本来就在这种文化中出生、成长，否则也是不可能的（而且，虽然是身临其境，深入其中，当意识到是在进行调查时，就有可能在一定程度具有了非位的、无区别性的观点）。由于上述原因，临场作业实际上是置身于连接区别性与无区别性这两端的线上的某一个位置上。至于究竟处在哪个位置上，则随着为研究而制订的问题之不同，作为对象的音乐的性格特征不同而自然会产生差别。拓植元一强调民族音乐学中实习的意义的论文《记录整理与实际》（Documentation Versus Practice，载于小泉文夫等编《南亚戏剧中的舞蹈与音乐》Dance and Music in South Asian Drama, 1983），涉及到这个问题。之外，早就提出类似主张的胡德，仿照语言中的双语性（bilingual），提出了"双重音乐性" bi-mucicalaty（bi-musical，将其延伸开来，即成为"多音乐性"multi-musicality），以及"音乐演奏能力"（musical litercy）等概念（《双

重音乐性的挑战》The Challenge of "Bi-musicality"; EM① 4，1960。《民族音乐学家》The Ethnomusicologist; 第一章，1971)，从而把这些概念言语化了。总之，用一定的方式去体验作为对象的音乐，对于研究者本人来说，是一种很可贵的(广义的)资料。

与这相对，狭义的资料系指经过记录整理过程形体化的信息，以及在临场作业中得到的搜集品（在该文化中本来就是有形的存在)。有形的乐器、乐谱、文字资料、图像资料等，正因为保持在本来的文化脉络之中，才会面对众人"向人们诉说"它们的意义。所以，应该避免不管三七二十一就把它们从原处搬走(某种意义上是"掠夺")，拿到别处去。当然，在情况许可的条件下搜集拢来则能使它们在进一步的研究工作中发挥更大的作用，对它们的研究也可以更加深入细致。不论是作为搜集品拿走，还是物放原处不搜集拢来，倘若不充分作好关于它们的记录整理工作，那末，作为研究资料的价值就会减低。

关于记录整理的问题，可以归纳出以下三点：

(1)用什么来记录(手段，媒介)；

(2)记录时制订什么样的基本框架(目的，方法)；

(3)记录时须采用怎么样的工序(信息整理，记录)。

关于记录整理的手段如下：

利用语言、乐谱、图式、标记、数字公式等，把音乐构造和脉络构造变换成为一种记号体系或象征行为的产物；

① EM:《Ethnomusicology: Journal of Society for Ethnomusicology》(民族音乐学期刊)的缩语。

利用照片、磁带(录音与录像)、唱片、影片、全息照像(利用激光的立体画像)等制成视觉听觉资料;

将以上记录好的资料输入电子计算机;等等。

关于变换为语言、乐谱等的问题将在后面《记述的、分析的方法》一节中详述。这里只讲一下与临场作业直接有关的部分。这种变换作业是由文化的承担者本人所作,还是由研究人员所作,这两者当然要严格地区分开来。

关于研究人员的记谱,现在一般认为比较理想的作法是在临场作业阶段就着手,以后再运用仪器类来加以修正。之所以形成这样的看法,是由于认为:这种作法使得需要在现场确认音乐构造特别重要的方面成为可能。

采用视觉听觉资料形式的记录,能够把音乐舞蹈的实体相当直接地再现给他人了解,因此是非常重要的手段。但是值得注意的是:容易给人以具有客观性的印象的这种方法,其实反而是主观的。因此,需要采用反过来利用这种主观性的办法。关于这种方法论,可参见中川真和山田阳一的《关于影片用作为民族音乐学的工具》(Perspectives on the use of Film as an Ethnomusicological Tool 载于小泉文夫等编《南亚戏剧中的舞蹈与音乐》)。

至于利用电子计算机的记录整理,由于信息检索容易和能够以高速度进行分析,可以预料将来会频繁使用这种方法。

在进行记录整理之前,必须明确其目的与方法。主要的方法有:每一次都要弄清对象的性质;要考虑到这个对象的代表性;要意识到这个对象向内部与向外部叙述的意义有可

能不同；要使对象经历过资料化的过程变成资料之后，对内部和外部都能充分地表达出它的意义（但没有必要与原对象的意义完全一致）。将上述的内容略为具体地阐述如下：

对象的性质多种多样。比如说，心中的思考（概念）和感受（情绪）是无形的，看来捉摸不定。乐器的演奏和歌唱是有形和无形不断变化的现象的连续。再说乐谱、文字、绘画等虽然是静止的有形的物，可是必须要理解其符号性质和物的性质。这样看来，需要采取与各种不同对象的特性相应的办法和手段进行记录整理是显而易见的。

关于概念与情绪，常常能在有关语言的词汇、词句、文章里表明其基本部分。因而可采用预先准备好提问事项（questionnaire），用采访的方法来探问。或者把这些提问事项放在心上，与信息提供者长期交往，自然而然地、逐渐地获得解答。提问事项的范例，可参见麦卡列斯特的《纳瓦霍人的音乐（社会与审美的研究）》（Enemy Way Music, 1954）。其中已把一般性和特定性的提问事项范例区分开来。在前面提到奈特尔的著作《民族音乐学的理论方法》转载了这些范例。此外，已提及的 DIREM 对编订提问事项也会有用。在难于取得以语言方式表示的信息时，可采用社会学和心理学的方法（参见“音乐社会学”、“音乐心理学”）。

采用视觉听觉手段对演奏本身进行记录整理时，演奏本身已是由承担者所作的传统的解释，从而也就产生研究者再将其加以解释的“解释的双重结构”（见前面提及的中川真、山田阳一的论文）问题。为此，从扬声器、照像机的装置等方面就得加以注意。在乐器、乐谱、文字资料的记录整理工

作中，也会遇到相似的关于解释的问题。研究者进行解释时应该注意到要不损害承担者集体所作的解释的原理。由此看来，记录整理要尽可能客观地来把握对象，承担者与研究者(有时这两者是合二而一)的主观不可避免，因此不应该采取回避的态度，要反过来，最大限度地加以利用，从而完成记录整理工作。倘若是不顾一切、一味强调客观而制成的记录，不可避免地就会变得枯燥无味。

关于信息的整理与记录，不论采用什么手段和方法，都要尽可能周详，细致，否则其资料价值就要减低。业余研究人员经手的录音、录像的成果往往不能变成资料，其主要原因在于此。基本的记录事项是：

"谁，何时，在哪里，怎样地，为什么，做了些什么"；

"谁，怎样地，为什么加以记录"。

布勒伊洛尤发表过有关的论文《音乐民俗学方法的轮廓》(罗马尼亚文1931，法文译本《音乐学期刊》Revue de Musicologie；40，1931。1973年重新刊登于《民族音乐学问题》Problémes d'ethnomusicologie；英译本EM 14—3，1970)。从该书中可以明显看到：上述那些基本的记录事项，会为解决音乐文化的问题提供重要的钥匙。不仅对演奏进行记录时要采取上述态度；对待史料，显然也要有这样的态度。

演奏的记录整理，即运用录音、录像技术时，首先遇到的问题是关于对象的代表性问题。为此，有必要充分研讨下列问题：

(1)演奏上必不可免的一次性（严格地说不可能有两次相同的演奏)的性质。

（2）摘取任何部分都不可能完全地代表整体的有机性的问题。

（3）演奏者代表传统的程度究竟如何的问题。

（4）甚至连演奏者本身在人生的不同时期也有可能改变其风格的问题。

此外，临场作业者往往会直接碰到的“请他干”（指特地要求对方演奏）与“原原本本”的演奏区别也很重要。“请他干”（虽然此词语感不妙，但人类学家一般也使用）的演奏，对有些目标来说，会提供有用的信息。比如说，在机器、技术方面具备近乎理想的条件的状况下，对作为文化使节派来的音乐家的演奏进行录音、录像，即所谓“采录工作室中的录音、录像”，使得对音响和画像进行严密分析成为可能。这种记录整理的实例有：用国际交流基金完成的系列规划《亚洲传统艺能①的交流》（Asian Traditional Performing Arts，其缩语为ATPA。其成果有公开出版的前面列举的论著《亚洲音乐的真实面貌》、《亚洲的音乐之声》、《南亚戏剧中的舞蹈与音乐》，以及同时制成的有关影片和唱片）；国际交流基金与国立民族学博物馆共同主办的《巴厘岛的古典艺能冈布②》（1982，研究报告即将出版）等。当然，从原则上来说，毫无疑问应该更多地记录整理“原原本本”的演奏。实际上已完成

---

① 日本文化特有的分类用语。除音乐、舞蹈、戏剧等表演艺术体裁之外，艺能还包括通常不归纳为艺术类的茶道、花道等。另一方面，美术不算为艺能。

② 冈布（ganbuh）：在印尼巴厘岛传承下来的一种表演艺术体裁。用称为“加美兰·冈布”的器乐合奏形式伴奏。

的唱片和影片，大多数是采用“原原本本”的式方。

代表性的问题与统计学意义上的取样有关。比如说，打算采用图表方式记述某种传统样式(风格)时，用怎样的标准来选定何种体裁或乐曲为最理想的分析主体（corpus）的问题，就属于此。当然，这只能是具体问题具体处理，逐渐解决，要制定普遍适用的原则是困难的。同时，根据不同课题会有所差异。倘若为了要找出旋律或者节奏的动机(模式)，就需要相当份量的样本(实例)。如果已获得能够认定为具有典型性的范例，那么只用少数乐曲作为样本也未尝不可。

当上述代表性的问题在一定程度上得到解决，在记录方面剩下的便是技术性的问题，而这是只要慎重对待、把时间花上去就能解决的问题。具体来说，在编制录音、录像资料时，需要把下列的内容一一记录下来。

（1）磁带编号，同一磁带内的项目编号，其他临场作业的顺序编号与分类卡片，记下所用磁带种类、速度、带长记数、使用的机种。

（2）地区、场所(地方，村庄，户外和室内的区别)，录音状况，日期和时间。

（3）曲名及其他有助于识别的标记（identification，常用缩写 ID，例如歌词的第一行等），体裁（种类），编制(伴奏乐器)，歌词全文的记载(可能情况下列出发音合作人〔informant〕书写的文本和研究人员依据语音学记下的标音〔transcription〕)，歌词翻译(单词，词句，行，分段等不同层次的直译与意译)，关于该曲的发音合作人的说明(背景，来历等)，关于该曲研究者所注意到的事项(简单的记谱等)。

（4）演奏者的全名，年龄以及出生年月日，性别，在亲属和社会中的位置，经历（尤其是作为音乐家的）评价。

以上列举的记录项目仅仅限于最基本的，其他许多项目则希望参照DIREM。为了使涉及多方面而为数众多的上述的项目能全面不漏地记录下来，最好预先准备好按一定的格式印刷好的记录用纸，或经常携带项目一览表。

在临场作业中最好不仅要对每一次的录音、录像活动作记录，还应编制整个过程的总账（底账），记下临场作业日记。对于这种日记，自己或他人事后阅读时，从中看到的不应该是资料的罗列，而应该是关于民族学方面的体验（ethnographic experience）。

对于有关临场作业各方面诸多问题进行论述的主要参考文献如下。

内特尔的《民族音乐学的理论与方法》第三章（1964）；

威廉斯（T.R. Williams）的《文化研究中的现场作业方法》（Field Methods in the Study of Culture；1967）；

胡德的《民族音乐学家》第四章、第五章（1971）；

琼克（B.H.Junker）的《临场作业（社会科学导言）》（Field Work: An Introduction to the Social Sciences，1960）；

多尔桑（R.M.Dorson）编《民俗学与民间的生活》（Folklore and Folklife，1972）；

佩尔托（P.J. Pelto）与佩尔蒂（G.H.Pelto）的《人类学研究——询问的结构》（Anthropological Research: The Structure of Inquiry；1970。第二版1978）。

资料的整理与保存

用上述方法搜集以及制成的资料，到头来也只能虚虚实实地显示出原来的音乐极少的一部分而已。但是在补偿瞬间即逝的原来的音乐那虚无缥缈性来说，却足足有余而仍具有很大的价值。就是说，它具有史料的性质，一定程度上能够经得起时间的考验；在大多数情况下能够超越一个时代，作为过去的见证向后世展示出一定的内容，它不仅作为史料对于从历时性的观点进行研究有用，并且也作为新鲜的资料而为探索现代的、同时代的面貌起作用。为此，这些资料应该合理地加以整理，妥善保护，不使它受到损伤，并且要放置在该文化内部和外部的研究者和一般的社会人士都能接触到的地方。

过去比较理想的作法是建立了资料档案机构（Archiv，archives），或资料汇集所（并不单单是作为文件馆）。并且将搜集整理好的一部分，用唱片、影片、印刷出版物的手段公诸于世。相反地，也有比较糟的状况，如由个人私自收藏后不加以整理而束之高阁，不仅提供信息的人们不知其下落，甚至社会对此全貌也无法知晓，这种实例数不胜数 。

维也纳的学士院（自1899）、巴黎的人类学协会（自1900）、柏林大学（由施通普夫和霍恩博斯特尔自1905）等是早期开展搜集整理资料活动的主要机构，其主要部分现在仍保存了下来。第二次世界大战后，随着录音技术的进步，这种动向更为显著。美国国会图书馆（L.C.）不仅搜集了不少战前的资料，还有主要以美洲印第安音乐为对象的资料。在波兰、捷克、匈牙利、保加利亚、芬兰、瑞典、香港、日本等地，都有组织地集中搜集了本国、本地区的音乐遗产。在日本，规

模较大的有日本广播协会(NHK)的《声音的文库》，东京国立文化财富研究所的搜集品。此外还有东洋音乐学会（主要由九个学会进行联合调查的成果)，东京艺术大学，国立民族学博物馆，大阪大学，岛根大学，大阪音乐大学，相爱大学(前称为相爱女子大学)等。它们正在相互协作或独自开展活动，仍在逐步扩大其搜集品。这些搜集品，迟早会采用文献方面的RILM①，史料方面的RISM②，图像资料方面的RIDIM③那样的方式，统一在不论国内还是国际上都具有交换性的体系中去。但是，具体的行动至今尚未开始。

资料搜集整理活动最近越来越突出的倾向是：使资料和史料变为不仅对于研究者，而且对于更为广泛的整个社会都有用。尤其是强调要"物归原主"，使资(史)料归回到文化的承担者手中，并且正在努力实施。在这方面大洋洲的态度格外明确。摆脱殖民地统治的一个个独立小国诞生之后，要求索回大国带走的文化遗产的呼声日益强烈。如美拉尼西亚各国，正在竭力搜集有关的录音资料复制品。

论述搜集整理资料活动的意义和实践中的问题的文献有：

赖因哈德(K. Reinhard)的《柏林的音响资料档案》(Das Berliner Phonogramm-Archiv；MF6，1953。英译本《民

① 《国际音乐文献总览》(Répertorie International des Littératures Musicales)的缩语。

② 《国际音乐史料总览》(Répertorie International des Sources Musicales)的缩语。

③ 《国际音乐图像总览》(Répertorie International d' Iconographie Musical)的缩语。

俗学与民间音乐资料档案保管员》The Folklore and Folk Musik Archivist；5。后来重新转载于麦卡莱斯特编《民族音乐学文选》Reading in Ethnomusicology）

奈尔斯（D. Niles）的《巴布亚新几内亚的音乐》（What Is Papua New Guinea Music？载于《巴布亚新几内亚研究所期刊》Bikmaus-Institute of PNG Studies I—I，1980）

方　　法

根据已经阐明的民族音乐学的研究对象和资料开展研究活动时，研究者应该象前文在一定程度上已经暗示的那样，要明确地意识到自己所采用的方法和立场，并且在公开其研究成果时，要清清楚楚地加以陈述。以下对以往采用的种种方法，对注意到最近变得突出的倾向的民族音乐学的方法，从类型论的角度进行粗略的概述。作为权宜之计，对各种方法添上了类型的名称。至于其中涉及的事例，当然并不是仅用与其有关的标签就能加以概括的。还有，以下这些类型，大体上按民族音乐学（比较音乐学）的历史性演变的年代列举。然而它们各自都顺应着时代的变化而延续到今日。因此，应该注意到：它们都是今日的民族音乐学方法论的一个部分，民族音乐学方法的现状，要从它们的整体来加以认识。

记述的、分析的方法

按共时性的角度，从音乐构造具体的侧面记述、分析各民族的音乐风格（样式）。这种方法，在早期、中期的民族音

乐学(比较音乐学)中占有主流地位。一定程度上，在现代的民族音乐学中也占有主流地位。其具体步骤是对曲子（短曲全部，长的曲子取一部分)进行记谱，以记下的乐谱为线索进行分析，再从由此获得的若干样本(实例)得出不同程度地具有普遍意义的论断。除以上的标准作法外，当然也有不采用这些步骤的。总之，音乐构造的记述、分析的问题，可以整理成为记谱与分析这两种互相交叉的两种作业的问题。

第一种作业是记谱。这是将看不见的声音现象(音乐)和看得见但会随着时间的流逝而实体消失的身体运动(演奏法)变成看得到的物(几乎都是在二维度的纸面上①)留存下来的作业。在这个意义上，记谱本身具有分析的要素。在民族音乐学中它分为三个主要领域。

(1)对传统性乐谱的理解。在整个人类的过去和现在，不需要文字、乐谱的时代与民族，占居压倒的多数（川田顺造《无文字社会的历史》，1976)。虽然乐谱只是在有限的时代和民族中使用，但是却创造了多种多样的形式并被加以运用。在很多情况下，各种记谱法直接而明显地反映了它所属文化的音乐构造的主要侧面。因此，要从位的、有区别性的立场来研究具有这种传统乐谱的文化时，当然就必须对其要有所理解。C.西格把记谱通称为音乐书写法(music writing)，并分为规范性 (prescriptive) 与记述性 (descriptive) 两种(《规范化与记述性的音乐书写法》Prescriptive and Descrip-

① 类比性的说法。将被记录的事物比作存在于三维空间，用作记录的纸面比作二维度性质的平面。

tive Music Writing MQ① 44，1959。前文提及的麦卡莱斯特和西格的两书重新转载)。传统性的乐谱大致上是属于规范性的。

(2)译谱 (transnotation) 传统性的乐谱常常具有行话(暗码)性质而对于承担者外，有时就没有多大意义。所以，将其变换成为不同记谱法的译谱工作，会对所设立的目的有用而具有意义。比如说，在日本会遇到虽属同一体裁但是由于流派相异而记谱法也不同的情况，倘若将它们翻译成能够理解的人口较多的五线谱形式，进行比较就容易得多（如久保田敏子的地歌等曲研究等)。但是，跟语言的翻译同样，对于扎根在不同文化的各自不同的记号体系进行变换的作业，必须细心而慎重。译谱时需要注意的一点是：要建立能够很容易就还原成为原谱的原则。在这意义上，译谱具有与语言的翻译不同的特点。

(3)记谱(transcription) 原词有时也作为"编曲"之意使用。但是，在民族音乐学中，它与描写语言学中含有"标音、转写法、标记"等词义的同一词汇相近。换言之，是用某种方式把发出的声音(或身体运动)记下来。记谱问题一直是民族音乐学家主要关心的又老又新的课题。将这个问题从历史上回顾并进行整理的代表作有施托克曼 (D. Stockmann) 的《音乐记谱的历史、课题与方法》(Die transkription in der Musikethnologie: Geschichte Probleme,Methoden; EM18—3，1974)。

---

① MQ: Musical Quarterly的缩语，期刊名称。

关于记谱的可信性问题，有一种倾向认为：不论何种音乐都应该能够"记述性地"用客观的、带普遍性的（不受到特定文化约制的）形式记谱。利斯特（G. List）的《记谱的可信性》（The Reliability of Transcription）反应了这种主张。有的民族音乐学家以"客观上正确"为奋斗目标，或者以作到尽可能客观上正确为目标而试用重视多数记谱者的公约数部分的方法（小泉文夫的《民族音乐学的记谱》，刊于NHK交响乐团编《乐谱的世界》第三卷，1974）。有的民族音乐学家如格拉夫（W. Craf）则积极提出尽可能依靠仪器类的必要性（格拉夫的《音乐声响考察》Musikalische Klangforschung; AM① 44, 1972）。

运用仪器的记谱所用的仪器，最有代表性的是音高测定仪（Strobocon）、声图仪（Sonagraph）、旋律记谱机（Melograph）。音高测定仪及其他类似的仪器，能够运用音分标记法严密地标记单一的音的音高。为此常作为标记运用听觉和手进行五线谱记谱法时的补充资料之用。有关的文献有特里米劳斯（R.D. Trimillos）的《菲律宾苏禄地区陶苏格族音乐的传统与曲目》（Tradition and Repertoire in the Cultivated Music of the Tausug of Sula Philippines UCLA学位论文，1922）等。声图仪或频谱仪（Spectrograph）的使用与音声语言研究中的使用法相同，把波谱分离开来显示。从声学方面提出论据时，常运用这些仪器。有关的文献有格拉夫的《声图仪研究》（Sonagraphische Untersuchungen; 编入《民歌

① AM: Acta musicologia的缩语，期刊名称。

手册》Handbuch des Volksliedes第二卷，1975）川田顺造的《热带草原的声音世界》的唱片解说（东芝EMI，TWX90173～74）等。由西格等提倡的旋律记谱机最明显的优点是：只要是单旋律，再长的曲子也能进行机器记谱。利用旋律记谱机的研究实例被汇编成专辑《调查报告选刊》（Selected Reports, 2—1, UCLA, 1974）。旋律记谱机也被日本引进，由柿木吾郎、藤井知昭、山本顺人等人在进行研究（东京国立文化财富研究所和国立民族学博物馆）。运用机械类的记谱，由于引进了PCM录音技术① 和电子计算机，正在探索新的可能性，并由高桥准二（大阪音乐大学）等人开始进行研究。

也有与上述探讨记谱的客观性的倾向正相反的重视主观性的动向。比如在1963年民族音乐学会召开大会之际举行的专题讨论会上（其报告《记谱与分析——带乐弓的胡奎人歌曲》Symposium on Transcription and Analysis A Hukwe Song with Musical Bow; EM8—3, 1964），对四名记谱者相互之间没有联系的情况下对同一录音进行记谱的结果作了比较。所作的调查报告（论文），意识到了根据主观产生差异之重要性。之外，还有不少暗示或主张主观判断应该反映在记谱上的论文。例如增本喜久子的《关于五线谱记谱存在的问题》（刊于NHK交响乐团编的上列一书），贾伊拉兹博伊（N. A. Jairazbhoy）的《音乐记谱中的"客观"与主观的观点》（The "Objective" and Subjective View in Music Transcription; EM21—2, 1977）等。对于这个问题，古尔利（K. A. Gourlay）

① PCM为pulse Code modulation的缩语。脉冲（编）码调制式录音技术。从本世纪七十年代开始普及。

不仅是从记谱，而且是从作为整个民族音乐学有关的问题来加以阐述(后述)。

民族音乐学中的记谱问题，由于上述的传统乐谱、译谱、记谱以及它们的组合而包含着很大的可能性。并且，它们不仅与下面谈到的分析相关，甚至是立足于其他方法论时也必须加以考虑的一个问题。

记述的、分析的方法中的第二种作业是分析。其指标在于概括出从个别曲子到民族风格、时代风格等各种层次的音乐构造，继而朝向阐明各种层次的音乐理论的方向努力。民族音乐学中的分析，可分为两大部分，即风格的、特性分解性的方法与语言学、记号学的方法。

(1)风格的，特性分解性的方法。

这是从作为确立特定音乐风格所运用的表现要素(parameter 参数、参量)的音高关系、时值关系、音色关系、音的强度关系，构成法(织体)、曲式等方面，将它们各自的特性加以分解的方法。

着眼于音高关系时，首先要注意音高的明确性(clarity)的程度，是否作为音乐语言来加以运用。具体来说，将音高不明确的"道白"与音高明确的"歌"作为两极，把各式各样的音乐表现整理成为各种类型。利斯特在《言语与歌唱的界限》(The Boundaries of Speech and Song; EM 7, 1963。后由前文提及的麦卡莱斯特编的一书加以转载)中提倡的方法是：用经度与纬度的刻度，用地图的方式，将各民族的声乐表现放到相应的位置上进行研究。在日本，平野健次在《近世歌谣中的各种问题——音乐用语的研讨及其他》(《国语与国文

学》51—10，1974）一文中，对于跟“歌唱类”和“叙咏类”有关的“吟诵”、“朗咏”、“咏唱”、“歌唱”等的用语进行了探讨，并引起了注目。

在有意识地分别使用明确的音高的情况下，可以认为滑音式的移动与级进式的移动的区别及其重点放置方法的不同，成为决定风格的主要因素。例如坎布勒（Z.H. Cambra）在《新格罗夫音乐辞典》的《波利尼西亚》词条中谈到夏威夷音乐时指出重视滑音在音乐表现上的重要性问题。级进式的音高区别是相当普遍的音乐表现手段，通常以“音阶”论述，并已有许多事例的研究（如埃利斯的《各民族的音阶》）。关于其类型或音阶构成音的作用的研究，也颇有进展（从本辞典关于“音阶”、“核音”、“四度音列”等词目的释义中也可窥见一斑）。关于利用音阶进行实际音乐表现方式的分析，常运用调式、旋律、旋律型等概念论述，这已是属于更上面一层的问题。

关于时值关系、音的强度关系，主要是节奏、拍子、速度、音量变化（力度）、速度变化（缓急法）等问题。与音色关系有关的是：男女的声种区别，假声与真嗓子的区别使用，不同乐器的区别使用等。它们还涉及到织体的领域。

作为基本的音乐构成原理的织体，在民族音乐学注意到独奏（独唱）与合奏（合唱）的区别，并注意到合奏（合唱）的几种类型。这些类型，一般用齐奏（齐唱）、平行、和声、复调、支声复调等用语来加以整理。但是，这些用语受到西洋式含义的束缚，意义含糊不清，实际上所包括的范围又过于广泛，因此有人已强调指出，对这些用语有必要重新加以研讨。

上述风格的、特性分解性的分析所依据的基准，多数情况下是从所谓直感式的洞察随意制定出来的。但是也有采用统计学性质的处理方法。例如富利曼 (L.C. Freeman) 与梅里亚姆的《人类学中的统计分类：在民族音乐学中的应用》(Statistical Classification in Anthropology: An Application to Ethnomusicology; 载于《美国人类学家》American Anthropologist; 58, 1956)。之外，并不一定是以统计处理为目的，而是为了使用大量资料进行分析从而引进电子计算机，这种动向在二十世纪七十年代以后变得显著。例如林肯 (H.B. Lincoln) 编《计算机与音乐》(The Computer and Music; 1970; 日译本 1972)，武田明伦等的《日本传统音乐的分析研究——筝曲分段曲及其他》(《音乐学》25—1, 1979) 等都采用了这种作法。在回顾并整理分析方法多样化的论文有赫恩登 (M. Herndon) 的《分析——圣牛群》(Analysis: The Herding of Sacred Cows? EM18—2, 1974)。

(2) 语言学、符号学的方法。

多数学者认识到：音乐与语言都具有通过语音和音响的时间性的传递特性，对拥有这种相通的基础的两者的特性加以对照，也可看到在分析方面也有着方法上的并行性。事实上，正如费尔德 (S. Feld) 的《语言学与民族音乐学》(Linguistics and Ethnomusicology; EM18—2, 1974) 所论述的那样，在种种方面音乐都援用了语言学的方法。当然，音乐具有与语言不同的音乐固有的特性。不过，语言学家索绪尔 (F. de Saussure, 1857—1913) 的“语言”和“言语”(Langue and Parole) 这一对基本概念 (与“深层结构” deep structure

"和表层结构"surface structure的这一对概念有联系)，以及乔姆斯基的转换生成语法 (transformational-generative grammar)的理论，对民族音乐学都产生了明显的影响。

最近，音乐引进语义学(semantics)和符号学(semiology)的趋势也变得很显著。奈提埃的《音乐符号学的基础》(Fondements d'ane Sémiologie de la musique; 1975)，峰岸由纪的《音乐符号学诸问题》(《音乐学》23—2, 1977)，细川周平的《音乐的符号学》(1981) 等论述了这方面的问题。至于音乐符号学对民族音乐学在分析方法上所作的贡献，则正如留威(N. Ruwet, 1932—)的《语言·音乐·诗歌》(Langage, musique Poésie; 1972) 所提示，音乐符号学中横段结构的(syntagme)分析方法，对于掌握在音乐实践和乐谱里随着时间性而形成统一关系的诸种动机来说颇有意义。根据不同观点，排除时间上的前后关系而将动机按类型进行排列的纵聚合关系语言项(paradigm)①，以及明确把Syntagme与Paradigm 两者区别开来的分析，也值得重视。实际应用这种方法的，除上面提出之外，尚有德丸吉彦的《三味线音乐的旋律方面》(L'aspect mélodique de la musique de syamisen; 学位论文, Univarsité Laval, 1981)等。

关于纵聚合关系语言项的概念，可以结合以往对各民族民歌中频繁出现的变体(variant version)以及变唱 (Umasin-

① 原系语言学术语。语言中的每个词都和一组可以替换的词处于纵聚合关系。处于纵聚合关系的词在一个结构中占居的位置相同，它们之间形成垂直关系。参见《语言与语言学词典》(上海辞书出版社 1981 年初版) 中的有关词目。

gen，德文）进行的为数众多的研究实例来加以理解。通常，这是采取称为比较总谱（comparative score）的形式罗列同一曲的变体作比较分析的方法。有代表性的例子有：西格的《国会图书馆美国民歌档案中“芭巴拉·爱伦”音调的各种形态与变体》(Versions and Variants of the Tunes of“Barbara Allen”in the Archive of American Folk Song in the Library of Congress；载于《调查报告选刊》1—1，UCLA，1966。转载于前文提及的西格一书)，小泉文夫编《民间儿歌研究（集体研究的方法论与东京民间儿歌的调查报告）》(1969)，水野信野编《山阴地区的民间儿歌（中海边缘及隐岐地区儿童游戏歌资料汇编》)(1981)等。

相通文化的、比较的方法

民族音乐学的研究本来就无法在单一的民族、单一的文化中进行；把音乐从文化的整体隔离开来进行研究也是不成的。换句话说，民族音乐学重视从相通文化的(crosscultural)角度来对文化中的各种事象进行比较。“相通文化”通常是作为对不同的文化进行相互比较时使用的术语。在这里则扩大其词义，重视音乐是在跟其他文化事象（语言、舞蹈等）的联系中形成的事实，使该词也适用于探讨音乐与同一文化中的语言、舞蹈等其他文化事象的相互关系。

“进行比较”不论对于已谈到的记述的、分析的方法来说，还是对于后述的其他方法来说，几乎都经常具有重要的意义。当以霍恩博斯特尔主张的那种意义，格外强调进行比较时，也可在新的意义上再次使用“比较音乐学”的名称。甚至

可推广开来作为"比较文化学"的一个部门而占有一定位置。同时，"比较"的方法，不仅要着眼于各种事象之间异同的程度，并且还可以从它们之间有无影响的关系方面探讨，即可以从质与量的两个方面加以应用。维奥拉的《音乐进行比较研究的成果与任务》(Ergebnisse und Aufgaben vergleichender Musikforschung; 1975)一书阐述了根据具体项目应用比较的方法时的各种问题。

(1)狭义的"相通文化的"比较

欲从不同文化的比较中得出一定结论的方法，大体上可分为两种。第一种以阐明不同文化相互关系的程度为目的；第二种是把特定的主题(所关心的事物)按类型进行整理为目的。

不同文化相互间的关系能用测绘图表(mapping)以及制图学(cartography)的方式加以整理。早期的民族音乐学(比较音乐学)曾与民族学协作，在二十世纪初确立了文化圈理论(Kulturkreislehre，德文)，使民族音乐学获得了最早的丰硕成果。这种思考方式，在库尔特·萨克斯的许多杰出的著作中，例如在《乐器的精神与生成》(1929)中清楚地反映出来。虽然资料有限，并且受到殖民地政策的影响而只从有其局限性的角度进行探讨，但是他提出的宏观的体系化大体上现在仍然得到赞同。但是，其中的编排和记述均以西洋为中心的倾向都是无法否认的。从这意义上来说，有待于第三世界今后在这问题上的研究成果。

后来的民族音乐学把研究的重点移到地域研究上来。到二十世纪六十年代才重新提出真正宏观的比较研究。这就是

罗马克士及其研究组提出的计量音乐学(Cantometrics)的设想，以及付诸实行而获得的成果《民歌风格与文化》(Folk Song Style and Culture，1968)。这件工作虽然被认为仍然沿袭使用少量的实例引出大胆的结论的作法而受到批评；但是其颇具说服力的分析项目的选择，可以认为是划时代的。根据量方面的判断作出的对各个分析项目的图式标记，虽然受到有关文化的承担者的批评，但是仍得出了若干令人感兴趣的宏观的测绘图表。即使不应用计量音乐学，即使不以全世界范围为研究对象，而只以地区为范围也可采用类似的方法。这种实例有麦克莱恩(Mervyn MoLean)的《大洋洲不同音乐区域的差异》(Towards the Differentiation of Music Areas in Oceania；载于《关于人类》Anthropos，74—5，6，1979)。

根据特定的主题进行相通文化性质的比较得出类型论式的结论的代表学者是库尔托·萨克斯。他著有关于乐器方面的多种著作，以及下列一些代表作：

《比较音乐学原论》(Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen；1930。日译本《比较音乐学》，1953)及其改订本《比较音乐学，不同民族文化的音乐》(Vgl. Mw.：Musik der Fremdkulturen；1959。日译本，1966)

《节奏与速度：音乐史中的一项研究》(Rhythm and Tempo:A study in Musik History；1953。日译本，1979)

《音乐的源泉》(The Wellsprings of Music；1962。日译本，1970)

类似的倾向在德国人中居多，其代表作如下：

拉赫曼的《东方音乐》(Musik des Orients; 1929。日译本, 1960)

马柳斯·舒奈达的《多声性的历史(第一卷)》(1934)

维奥拉的《世界音乐史(四个时代)》(1961。日译本 1970)

上面列举的研究实例的特征是：并非将概括出来的类型简单地罗列一下，而是根据鲜明的进化论的思想方法将这些类型嵌入历史的框架中去。这种态度是一种历史观的表现，反映了他们所处的时代的思潮。这也正表明了他们的西洋中心主义的偏向。这种甚至把同时代的音乐文化放到"发展"的各个阶段中的序列去的方法，不仅不是真正的历时性的方法，而且成为第三世界批判的目标。运用相通文化的比较的类型论在日本的代表是小泉文夫。从他的《世界的民族音乐》第一集《民族音乐解析(从土俗音乐到艺术音乐)》(王子唱片公司)和《音乐的根源》(1977)等成果中，也能看到这种进化论的立场。

从二十世纪六十年代以来，出现了不同于上述把纵的线上的事象加以系统编排的另一种倾向。这是根据情况一方面考察传播(diffusion)和分布(distribution)的问题，同时又并列地尝试对世界音乐文化进行概略的研究的作法。下列的著作反映了这种倾向。

内特尔的《西洋民族的音乐》(1965 改订增补本 1973。日译本 1974)

马尔姆(W. P. Malm)的《太平洋、近东和亚洲的音乐文化》(Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia; 1967。第二版 1977。日译本《东方民族的文化》, 1971)

为上书的姐妹篇。

史密斯(B. B. Smith)等编《世界文化中的音乐》(Music in World Cultures，载于《音乐教育家杂志》Music Educators Journal 59—2，专辑，1972)

小泉文夫、草野妙子、小紫春美、大竹知至编《民族音乐大集成》(国王唱片公司，1981)

以唱片方式编选类似于上列的集大成，把世界各地都包括进去的尚有《各国民歌大全》等用各种名义由各种机构(Ethnic Folkways, Lyrichord, UNESCO-Bärenreiter, UNESCO-Philips, Nonesuch 等)编选并分辑出版的唱片全集。

(2)相通事象的比较

音乐是有机地编入文化之中的。音乐跟其他文化事象有着种种联系。在二十世纪前半叶已存在用广义的比较方法探讨它们之间的平行关系、交叉关系、相辅相成关系等作法。从五十年代到现在，这种倾向有增无减。主要是将音乐与社会结构、知觉思维体系、表现行为等联系起来进行探讨。采用与相关的学术领域协作的所谓学际性 (interdisciplinary) 活动，是这种作法的特征。

社会结构，即人口的分层结构、亲族组织、习惯、生活方式等或大或小都规定了音乐的功能(用途)，并相应地决定了音乐的构造(风格)。考察问题时重视这方面的研究，当然会跟总的社会科学发生关系，其中跟社会学与人类学的关系尤为密切。谢费涅尔始终坚持置身于音乐一方，并依靠乐器作为探索音乐与社会的关系，撰写了《乐器的起源》(1936，并于 1968 再版)一书。

另一方面，人类学对音乐的影响也跟着而来。它是采取导入以 B. K. 玛里诺夫斯基为代表的功能主义 (functionalism) 和列维斯特劳斯的结构主义 (structuralism) 等观点进入音乐研究领域的。反映这方面动向的著作，除前面提到的梅里亚姆一书之外，尚有以下多种：

赞普 (H. Zemp) 的《丹族音乐：来自非洲一个群体社会思想及生活的音乐》(Musique Dan: La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine; 1971)

蔡斯的《美国音乐学与社会科学》(American Musicology and the Social Sciences; 收入布鲁克〔B. S. Brook〕等编的《音乐学透视》Perspectives in Musicology; 1972)

汉登与麦克劳德 (N. Mcleod) 编《音乐表演的民族音乐学》(The Ethnography of Musical Performance; 1980) 和《作为文化的音乐》(Music as Culture; 1981)

菲尔多的《声音与情感：鸟类、哭泣、诗歌、歌唱与库鲁利人的感情表现》(Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kululi Expression; 1982)

与知觉思维体系有关的内容，在上面列举的一系列论著中也已谈到。知觉思维体系作为与心理学和语言学交叉的领域也颇为重要。随着人类学中的认识人类学 (cognitive anthropology) 的兴起，可以预料知觉思维体系会成为下一代民族音乐学家主要关心的领域（关于这一点后面还要谈到）。

关于知觉思维体系现实化而变成行为的种种表现，被看作是传递、通讯 (communication) 的问题，并援用文艺学、舞蹈学、戏剧学等方法进行研究。与语言学的联系前面已提

及；与文艺学的联系，是将声乐的歌词问题作为相通事项对待。关于歌词研究的方法、事例，在前面提及的梅里亚姆一书第十章和菲尔多一书中有所阐述。在日本，这方面已由日本语言学者和歌谣研究家获得了丰硕的成果。但是，需要注意的是：研究时不要将诗词及其音乐表现分别开来推敲，有必要把它们作为一个结合体来重新加以分析。

(民族)音乐学与舞蹈学与戏剧学的联系，是可以作为人体人类学(anthropology of the body)的一环参与其中。包括姿势、面部表情的表现行为的人体运动根据其深层结构与表层结构的两方面来加以认识，阐明跟乐器演奏、发声及其他音乐直接或间接相连的人体动作的连续性的日子，看来已为期不远。暗示这一情况的文献列举如下：

布莱金 (J. Blacking)编《人体人类学》(The Anthropology of the Body；1977)

霍尔 (E. T. Hall)的《超越文化之外》(Beyond Culture 1976。日译本 1979)

伯德惠斯蒂尔 (R. L. Birdwhistell) 的《人体运动传递的信息散论》(Kinesics and Context：Essays on Body Motion Communication)

舞蹈学 (choreology)、舞蹈民族学 (ethnochoreology，dance ethnology) 与民族音乐学的关系都很深。同时涉及两个研究领域的学者逐渐增多。有代表性的文献列举如下。

萨克斯的《世界舞蹈史》(Eine Weltgeschichte des Tanzes；1933。英译本 1938)

库拉塞(G. P. Kurath)的《舞蹈民族学概观》(Panorama

of Dance Ethnology，载于《当代人类学》Current Anthropology，1—3，1960）

希茨（M. Sheets）的《舞蹈现象学》（The Phenomenology of Dance；1966）

洛马克思（A. Lomax）的《民歌风格与文化》（Folk Song Style and Culture；1968）

凯普拉（A. Kaeppler）的《分析舞蹈结构的方法与理论（附"通岗舞"分析）》（Method and Theory in Analyzing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance；EM 16—2，1972）

康斯托克（T. Comstock）编《舞蹈研究的新领域——人类学与舞蹈》（New Dimensions in Dance Research，Anthropology and Dance；载于《舞蹈研究委员会年刊》"Committee on Research in Dance" Research Annual；6，1974）

扬格曼（Youngerman）的《舞蹈研究的方法与理论（从人类学角度的探讨）》（Method and Theory in Dance Research：An Anthropological Approach；载于《国际民间音乐委员会年刊》Yearbook of the International Folk Music Council；7，1975）

兰格（R. Lange）的《舞蹈的本质（从人类学角度的透视）》（The Nature of Dance：An Anthropological Perspective；1975。日译本《舞蹈世界探讨》，1981）

基利诺霍莫库（J. Keali'inohomoku）的《舞蹈人类学研究的理论与方法》（Theory and Methods for an Anthropological Study of Dance；博士论文，1976）

罗伊斯(A. P. Royce)的《舞蹈人类学》(The Anthropology of Dance; 1977)

汉纳(L. Hanna)的《舞蹈即人性：非语言交流的理论》(To Dance Is Huan: A Theory of Nonverbal Communication; 1979)

汉纳的《运动行为的语义分析——概念与问题》(Toward semantic Analysis of Movement Behavior: Concepts and Problems; 载于《符号学》Semiotica; 25－1·2, 1979)

布雷金、基利诺霍莫库编《表演艺术——音乐与舞蹈》(The Performing Arts: Music and Dance; 1979)

罗(P. A. Rowe)、斯托德尔(E. Stodelle)编《舞蹈研究学会》(Dance Research Collage; 载于《舞蹈研究年鉴》Dance Research Annual, 10, 1979)

大谷纪美子的《冲绳组舞剖析》(The Okinawan Kumiodori: An Analysis of Relationships of Text, Music and Movement in Selections from Nido Tekiuchi; 硕士论文, 夏威夷大学, 1981)

德丸吉彦的《从音乐学观点看舞蹈的本质》(Remarks on the Nature of Dance from a Musicological Viewpoint; 载于小泉文夫等编《南亚戏剧中的舞蹈与音乐》)

跟音乐中的情况相同的是：对舞蹈学来说，舞蹈的记谱是重要的作业。传统性的舞谱固然不少，不过在一定程度上比较合适而带有普遍性的舞谱是下面列举的贝尼希(Joan Benesh)的舞谱和拉班(Rudolf von Laban1879—1958)的拉班舞谱记法(Labanotation)。有关的主要文献列记如下：

鲁道夫(Rudolf)、贝尼希的《贝尼希舞谱法导言》(An Introduction to Benesh Movement Notation: Dance; 1965)

霍尔(F. Hall)的《贝尼希舞谱法与民族舞蹈学》(Benesh Notation and Ethnochoreology; EM11—2, 1967)

哈钦森(A. Hutchinson)的《拉班舞谱法或拉班动态学：分析与记录动作的体系》(Labanotafion or Kinetography Laban: The System of Analysing and Recording Movement; 1954。改订增补版 1970。第三版 1977)

对舞蹈和戏剧的记录来说，除记谱外尚需有画像的记录。近来，包括音乐及其他事象的映像的民族音乐学(visual ethnomusicology)或映像人类学受到重视。有关的文献如下：

科利尔(J. Collier)的《映像人类学：作为研究方法的摄影》(Visual Anthropology: Photography as a Research Method; 1967)

霍金斯(P.l Hockings)编《映像人类学原理》(Principles of Visual Anthropology; 1975。日译本《映像人类学》, 1979)

费尔德(S. Feld)的《民族音乐学与视觉传递的信息》(Ethnomusicology and Visual Communication; EM20—2》1976)

拓植元一等的《根据映像的表演艺术研究》(国立音乐大学附属图书馆定期刊物"塔"21，专辑，1981)

大森康宏的《映像人类学》(《现代精神》增刊《现代的文化人类学之二：医疗·映像·教育人类学》, 1982)

中川真、山田阳一的《关于影片用作为民族音乐学的工

具》(Perspectives on the Use of Film as an Ethnomusicological Tool，刊于小泉文夫等编《南亚戏剧中的舞蹈与音乐》)。

历史的方法

按从前的音乐学内部的分类，各部门被归为历史的与体系的两大类；民族音乐学(比较音乐学)则被划到体系的一方。不过，民族音乐学(比较音乐学)从来就关心历时性的问题。最近的趋势是，不论研究对象是文字社会还是无文字社会，历史的问题都受到注意。当抱着关心历史的态度去接触对象，企图得出某种结论时，作为立足点的历史观当然就成为首要的问题。这是因为，与其他思维体系同样，历史观也会因文化和个人的情况不同而或多或少产生差异。因此，研究与己不同的音乐文化的历史时，格外需要避免把研究对象的音乐文化的历史嵌入到千篇一律的进化论图式中去的态度。

民族音乐学特别关心的历史性问题，大体上可分为两个，

(1)重新构成已成过去的事象；并且

(2)从各个侧面来认识文化动态的本质。

从历史性的方面论述民族音乐学或总的社会科学中各种问题的文献列举如下：

史密斯(M.G. Smith)的《历史与社会人类学》(History and Social Anthropology；载于《皇家人类学研究所期刊》Journal of the Royal Anthropological Institute, 92—1·2, 1962)

蔡斯(G. Chase)的《研究音乐史的辩证方法》(A Dia-

le ctical Approach to Music History; EM2—1, 1958)

梅里亚姆的《音乐人类学》第十四章、第十五章

内特尔的《民族音乐学的理论与方法》第八章

瓦克斯曼 (K. P. Wachsmann) 编《非洲的音乐与历史散论》(Essays on Music and History in Africa; 1971)

施奈德尔(A. Schneider)的《艺术史与非欧洲音乐》(Die Geschitlichkeit der Kunst und die aussereuropäische Musik; 载于《美学与艺术概论杂志》Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 24, 1979)

阿伦斯(C. Ahrens)等的《对非欧洲音乐与欧洲音乐的历史的探讨》(Symposiuml: Geschichtlichkeit in aussereuropäischer und europäischer Musik; 载于《拜罗伊特会议纪要》Kongressbericht Bayreuth, 1981)

山口修的《历史的民族音乐学的必要性与可能性》(《待兼山论丛》16, 1982)

(1)重新构成(reconstruction)

重新构成就是运用尽可能多种多量的资料再现音乐的内部结构和脉络结构过去的模样,或使其一部分变得清楚明白。这种重新构成的具体化,根据起源、变迁、宗谱、年代考据、复原等研究课题(主题)进行。其中的起源问题,作为一个带根本性质的问题受到重视,并有种种学说(参见"音乐起源说"条目)。追根朔源了解变迁过程,是为了要掌握文化动态(dynamics)的基本作业(后述)。在考察起源和变迁时要慎重,不要把主观认定的单纯事物总是先行于复杂事物的形态这种进化论生搬硬套到文化事项中去。

在探讨特定的乐曲、风格、乐器、歌词越过集体和民族的界线传播，以及研究这种传播跟传承的承担者有着什么关系时，宗谱与年代考证就成为研究的课题。这种研究，在日本的民歌、民间艺能、近世邦乐的研究中尤其突出。例如町田佳声的《民歌的移动和流布的实际状况》(刊于"东洋音乐丛书(一)"的《日本的民歌与民间艺能》，1967)

复原是尽量按照原来的形式再现以往的乐器和音乐的作业，是以文物、古籍、乐谱、文献、口传作为线索。沿这个方向从事研究的学者以林谦三、皮肯(L. Picken)为代表。复原也可以包括不是连细密的部分都加以再现的作法。例如可以是将与音乐习惯、社会体制有关的音乐的状态，按过去特定的时间与地点重新构筑起来的研究。这样的实例有塔特尔(E. Tatar)的《十九世纪的夏威夷素歌》(Nineteenth Century Hawaiian Chant；1982)

不言而喻，对于重新构成历史的研究来说，古籍和文献的史料价值很高。由于其重要性，甚至产生称为音乐文献学(musical philology)的领域。西亚和东亚自古以来就保存着乐谱和理论书籍，因此对从事这方面的音乐的研究家来说，这自然是需要重视的领域。吉川英史、岸边成雄、平野健次、福岛和夫等日本音乐学家在这方面都留下了丰硕的研究成果。

近来对口传的信息，以及作为口传的、体现传统的演奏本身有了新的认识：注意到了它们的史料价值可与书面资料相提并论。从过去存在着对这些事象作为史料的可信性抱有怀疑的倾向，转变为重视它们的动向，在很大程度上是受到

民俗学和人类学的启示。有关的重要文献如下：

范西那(J. Vansina)的《传统口传歌曲：历史方法散论》(De la tradition orale: Essai de méthode historique; 1961)

乔伊纳(C.W. Joyner)的《在历史脉络中分析民俗表演的一个范例》(A Model for the Analysis of Folklore Performance in Historical Context;载于《美国民俗杂志》Journal of American Folklore, 88, 1975)

戈尔茨坦(K. S. Goldstein)等编《民俗：表演与交流》(Folklore: Performance and Communication; 1975)

川田顺造的《热带草原的声音世界》

(2)文化的动态

受到人类学强大影响的民族音乐学，一般不把在一个文化中随着时代的推移而呈现不同形态的音乐事象从发展阶段来加以把握，而是视作为文化演变(culture Change)的一环。从而采取探访其文化演变的足迹的方式来记述文化史(culture history)。文化的动态便是这类文化演变的各种形态的汇合，采取演变的契机，过程，结果，再是新的演变这种图式，将动态的本质作为横向结构来加以认识。

文化演变的契机，有的是由于文化内部的集体创造力而形成，有的是与不同的文化接触时被赋予。以文化接触作为契机的情况下会产生文化摩擦(culture conflict)，逐渐融合的变化过程则形成以模仿、借用、变形、革新、保持等行为表现出来的模式。由此带来的演变的结果，是称为文化融合(syncretism)或文化变容(acculturation, transculturation)

等的新的文化形态。象日本的歌谣曲那样接受了文化变容的音乐（acculturated music），拥有不同于传统音乐（Traditional music）的新形态，但是具有经过一段时间之后被编入传统音乐范畴的可能性。卡托米（Margaret J. Kartomi）认为文化变容（acculturation）一词具有以西洋为中心的语感，因此主张换为文化变形（transculturation）。卡托米的论著及论述文化接触、文化变容问题的其他文献列记如下：

卡托米的《音乐文化接触的过程与结果：关于术语与概念的探讨》（The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts; EM 25—2，1981）

赫斯科维茨（M. J. Herskovits）的《文化变容：文化接触的研究》（Acculturation: The Study of Culture Contact; 1938）

梅里亚姆（A.P. Merriam）的《音乐的效用——文化变容问题的探讨》（The Use of Music in the study of a Problem of Acculturation；载于《美国人类学家》57，1955）

斯派塞（E. Spicer）的《文化变容》（Acculturation；载于《世界社会科学大百科全书》International Encyclopaedia of the Social Sciences；1968）

山口修的《亚洲音乐中所见的文化的摩擦与融合——"击"音在东南亚音乐中的含义》（《朝日评论》32，1977）

哈利森（F. Harrison）的《传统与文化变容——对若干音乐过程的观察》（Tradition and Acculturation:A View of Some Musical Processes；刊于格雷夫〔J. C. Grave〕编《查

尔斯·沃伦·福克斯音乐文集》Essays on Music for Charles Warren Fox; 1979)

民族科学的方法或狭义的民族音乐学

作为民族科学 (ethnoscience) 归在一起的、用现成的学名附加词头 ethno 的一系列学术领域，于二十世纪后半叶获得了具有最深刻意义的学术成果。民族科学涉及自然、人文系统；民族植物学 (ethnobotany)，民族医学 (ethnomedicine)，民族药物学(ethnopharmacology)，民族社会学(ethnosociology)，民族学派语言学(又称人类文化语言学，ethnolinguistics)等等，相继兴起并且正在陆陆续续地获得公认。可以认为，它们是促使对以往只立足于西洋的学术基础上的偏向进行反省的社会运动。从殖民地统治和机械文明的压迫下摆脱出来的新兴国家民族意识的高涨，成为这种运动的背景。现在存在着他们要求对一代代传下来的传统重新评价的动向。民族科学的根本是：要求树立立足于各个民族和各种文化固有的思维和价值的体系来从事学术研究的态度。我认为："民族音乐学"这一学名，应该只授予由这样的主体支撑的音乐学的研究(山口修《作为民族科学的音乐学——新的意义上的"民族音乐学"》(载于《音乐学》临时增刊，1977)。

(1)文化相对主义(cultural relativism)

文化相异则生活方式、思维体系、行动方式、价值体系都不同这一事实，随着国际化、文化接触、文化交流的进展而已被视作自明之理而得到承认。世上并不存在唯一的、绝对正确的文化，承认互相不同的文化价值这种立场称为文化

相对主义。在艺术和音乐领域里，这种立场也开始受到重视。这从以下两位学者的论著中也可看出：

克罗利(D.J. Crowley)的《审美观与文化相对主义》(Aesthetic Judgment and Cultural Relativism；载于《美学与艺术评论》Journal of Aesthetics and Art criticism；17，1958)

迈耶《民族音乐研究中的宇宙主义与相对主义》(Universalism and Relativism in the Study of Ethnic Music；EM 4，1960。前面提及的麦卡莱斯特的一书转载)

基于文化相对主义的一种研究方法，被称为 Emic (位的，有区别性的) 方式的研究。关于探求特定文化固有意义的体系的 emics，在下列各书中均有所论述。

佩尔托的《人类学研究——调查的结构》(Anthropological Research: The structure of Inquiry；1970。第二版1978)

山田阳一的《民族音乐学研究中的 Emics 与 Etics：一种人类学观点的应用》(Emics and Etics in Ethnomusicological Research: Application of an Anthropological View；载于《亚洲音乐之声》，1980)

相反地要采取 Etic(非位的，无区别性的)方式的研究方法时，一度认为在音乐上这是运用五线谱和欧洲式音乐术语，对各种文化进行比较的研究；其实，真正 Etic 性质的分析，从理论上来说是不可能的。比较接近于 Etic 性质的分析，利用仪器则有其可能。不过，甚至仪器的装置与操作都会渗入文化上的主观性。到头来，任何个人都不可能摆脱其

文化背景而获取自由。同样道理，外部的人要始终采取emic式的态度也不可能。唯有对本国的文化才有可能始终保持emic式的态度。因此，为了研究不同的文化，看来只有反过来利用这种束缚，把本文化的emics与它文化的emics交织起来，从中引出研究成果。也就是说，采用双重emics的观点进行研究才有意义。

有效的具体作法是：采用以下两种形式一再地公开发表研究成果。第一种形式是把文化承担者的发言原封不动地发表出来。多·科佩(D. de Coppet)和赞普在《阿雷莱：美拉尼西亚一个民族与它的音乐》('Are' are: Un peuple mélanésien et sa musique, 1978)前半部分曾采用这种方式(但是已译成法语，故不能说是纯粹采用这种作法)。第二种形式则如梅里亚姆在《民族志的经验：巴拉人的击鼓》(The Ethnographic Experience: Drum-making among the Bala〔Basongye〕; EM3—1, 1969)所提示，是将临场作业日记原原本本地公开发表。倘若事后应用双重emics的方法，读者就能与自己的解释加以对照，从而一定会更好更深入地理解其研究成果。

(2)民族分类学(folk taxonomy)与民族科学。

人们是在他们所生长的文化中用模式化的方式发觉(perceive)周围的对象，认识理解(conceive)其发觉的结果(percept，又称"知觉的对象")，从而形成概念(concept)。认识人类学便是着眼于这种由文化不同而相异的知觉和认识。有关的主要文献如下：

泰勒(S.A. Tyler)编《认识人类学》(Cognitive Anthro-

pology；1969）

贝里（J.W. Berry）、达森（P.R. Dasen）编《文化与认识：相通文化心理学研究》（Culture and Cognition: Reading in Cross-Cultural Psychology；附有详细的文献表，1974）

合田涛编《认识人类学》（《现代的精神》别册《现代的文化人类学（一）》，1981）

知觉的结果和概念，大多数都成为词汇而语言化。换言之，倘若搜集理解到重要的词汇，就容易理解研究对象的具有本质的一个方面。山口修与松原武实的《对于音乐的民俗语义论的探求（德之岛龟津例释及其他）》（《人类科学》29，1977），是采用这种方法，并将其结果反映在记谱上的研究实例之一。关于民族语义论的文献如下：

弗雷克（C.O. Frake）的《认识体系的描述式民族学研究》（The Ethnographic Study of Cognitive Systems；载于格拉德温、斯特蒂文特〔T. Gladwin, W. sturtevant〕编《人类学与人类行为》Anthropology and Human Behavior；1962。后选入池上嘉彦编《文化人类学与语言学》，1970）

凯（P. Kay）的《民族科学》（Ethnoscience；刊于哈蒙德〔Peter B. Hammond〕编《文化与社会人类学（民族学导论）》Cultural and Social Anthropology: Introductory Readings in Ethnology；1975）

倘若进一步按词汇中间存在的关系加以整理，可以认识到植物、动物、工具、音乐等复合性的对象物（事象）具有等级体制结构（Hierarchie）的分类体系。这称为民族分类学。关于这方面的研究事例可参阅下列文献：

康克林(H.C. Conklin)的《哈努诺语的色彩范畴》(Hanunóo Color Categories；载于《人类学杂志》(西南部)》Southwestern Journal of Anthropology；11，1955)

伯林(B. Berlin)的《隐伏范畴与民俗分类学》(Covert Categories and Folk Taxonomies；载于《美国人类学家》70，1968)

山口修的《帕劳音乐分类学》(The Taxonomy of Music in Palau，EM12—3，1968。日译本载于《音与思索(野村良雄先生还历纪念论文集)》，1969)

樱井哲男的《济州岛的民间音乐——音乐人类学试验(一)》(《音乐学》21—2，1975)

涉及到上述民族科学各种问题而给音乐研究以重要启示的文献列举如下：

斯特蒂文特的《民族科学研究》(Studies in Ethnoscience；载于《美国人类学家》66—3—2，1964)

德班恩(M. Durban)的《民族科学的目标》(The Goals of Ethnoscience；载于《美国语言学》American Linguistics；8—8，1966)

沃纳(O.Werner)、芬顿(J. Fenton)的《民族科学或民族认识论的方法与理论》(Method and Theory in Ethnoscience or Ethnoepistemology；载于纳罗尔、科恩〔R. Naroll, R. Cohen〕编《文化人类学方法手册》A Handbook of Method in Cultural Anthropology；1970)

沃伦(D.M. Warren)、安德鲁(J.K. Andrews)的《阿坎人的艺术与美学(民族科学方法的研究)》(An Ethnoscienti-

fic Approach to Akan Arts and Aesthetics; 1977)

（3）边缘主义(peripheralism)

以西洋为中心观察人类问题的风潮，已变更为将视线转向非西洋的世界。在相似的意义上，过去成为常识性的研究方法是以某种文化为研究对象时，只是把注意力集中到露在表面的中心部分，近来则出现了将视线转向处在周缘地位的事物的思考方式。日常性的下意识的行为，容易给需要艺术性的高度技巧的行为掩盖而被忽视。将视野移向这些周缘事物上来的方法，可以称为狭义的民族科学的方法论。当然，也有如下列两书的作者那样，主张从广义来理解这个术语的。

加芬克尔 (H.Gerfinkel) 的《民族方法学研究》(Studies in Ethnomethodology; 1967)

普萨斯(G. Psathas) 编《日常用语——民族方法学研究》(Everyday Language: Studies in Ethnomethodology, 1979)

类似的见解有山口昌男的《文化中的中心与边缘》(《世界》380，1977)。山口修的《表情性表演的中心与边缘》(centric and Peripheral Aspects of Expressive Performance; 载于《南亚戏剧中的舞蹈与音乐》)则把这种见解加以扩大，使其不仅指文化事象中的边缘事项，而且推广到地理方面，要求重新认识地理位置在远处或在边缘的这些地区的重要性，并且把上述地区主义性质的社会风潮概括进来之后，运用起名为中心主义(centrism)和边缘主义(peripheralism)的术语，对有关的音乐进行了考察。

应用的、伦理的方法

民族音乐学并非只为其本身而存在。倘若考虑到应用方面与伦理方面，民族音乐学就具有能够将其成果归还给社会各个方面的性质。

（1）应用民族音乐学(applied ethnomusicology)

总的来说，人们在普雷金的《人类的音乐性》一书指出之前已广泛地认识到：人类一直以多样的形式来发展其音乐性。在这种国际意识高涨的二十世纪后半叶，民族音乐学的成果在音乐教育中得到反映的趋势逐渐变得显著。在这种情况下的基本目的，如泰特(M. Tait)的《通过世界音乐提高认识与感受》(Increasing Awareness and Sensitivity through World Music；载于《音乐教育家杂志》59—2，1972)中所表明的，是在于育成丰富的感受性；又如托利米留斯的《扩充音乐经验以适应当今的世界》(Expanding Music Experience to Fit Today's World) 所表明的，是在于扩大人们的音乐体验。各民族音乐的欣赏与实践，正在被引进到各式各样层次的学校教育和社会教育之中。

民族音乐学也能和音乐疗法结合起来。对于探求新的音乐语言和表现的音乐创作活动，也作出了贡献。

（2）对伦理方面的关注与向社会归还成果

民族音乐学的应用这一侧面，促使它将其成果归还社会，并且有被积极纳入到人类生活各个方面的可能性。

归还给社会，首先是指应该归还给直接相关的文化的承担者。以往是研究人员把资料拿回来，自得其乐一番而已。

要求乐器和磁带等收藏品，不论新旧应该都要物归原主，返回到原地区的主张，越来越强烈。对此，德丸吉彦在论文《音乐学中的比较方法》(On the Method of Comparison in Musicology；载于《亚洲音乐的真实面貌》1977)中称为"物归原处"(field back)。

归还给社会的另一层意思是指也应该向该文化以外地区，向研究者本国及其他国家归还。倘若是通过教育，或者更广泛地与新闻报导等机构联系起来进行，收效更大。一般的人也跟专业的民族音乐学家同样地通过自己的听觉和视觉直接接触各种民族音乐，一定程度上也从事学术性探讨的倾向目前已逐渐加强。这种业余爱好者积极参加的状况，对于文化相对主义的推广，将会作出贡献。

(3)民族音乐学与人性

如上所见，民族音乐学绝对不能留守在象牙之塔之中。果真如此，就必须进一步思考恢复民族音乐学本身的人性问题。音乐本来就应该是用活生生的形式，以心传心地表达其意义的。但是，很容易产生把音乐封闭在无机的状态之中而研究者却只自我陶醉于搞学问的似是而非的喜悦之中的倾向。库阿列的《走向人性化的民族音乐学》(Towards a Humunizing Ethnomusicology；EM26—3，1982)，凯尔(C. Keil)的《应用民族音乐学与音乐从悲剧精神中再生》(Applied Ethnomusicology and a Rebirth of Music from the Spirit of Tragedy；载于上列期刊)，均提出上述主张，并向研究者敲响了这方面的警钟。

译自日本《音乐大事典》

附　　录

（正文内所提及的部分人名，按汉语拼音字母顺序排列）

A

阿米欧(J.J.M. Amiot, 1718—1793)　法国耶稣会传教士。

埃利斯(A.J. Ellis, 1814—1890)　英国语言学家，数学家，声学家，比较音乐学家。

B

巴托克(Bartok Béla, 1881—1945)　匈牙利作曲家。

布勒伊洛尤(C. Brăiloiu, 1893—1958)　罗马尼亚民族音乐学家。

C

蔡斯(G. Chase, 1906—)　美国音乐史学家，音乐评论家。

D

蒂埃尔索(J. Jiersot, 1857—1936)　法国音乐学家。

F

费蒂斯(Fr.—J. Fétis, 1784—1871)　比利时音乐学家。

G

格拉夫 (W. Graf, 1903—1982)　奥地利音乐学家，主要从事比较音乐学的研究。

H

赫尔德(J. G. Herder, 1744—1803) 法国文艺理论家，哲学家，狂飚运动的理论指导者。

赫里斯托夫 (D. Hristof, 1875—1941) 保加利亚作曲家，音乐理论家。

霍恩博斯特尔 (E. M. Hornbostel, 1877—1935) 奥地利音乐学家。

J

金斯特(J. Kunst, 1891—1960) 荷兰民族音乐学家。

K

科达伊(Kodály Zoltán, 1882—1967) 匈牙利作曲家，民俗音乐学家。

科尔贝尔格(O. Kolberg, 1841—1890) 波兰民俗学家，作曲家。

克卢森 ([K.H.] E. Klusen, 1909—) 德国教育家，音乐学家，民俗学家。

克罗恩(I. [H.R.] Krohn, 1867—1960) 芬兰音乐学家。

库巴(L. Kuba, 1863—1956) 捷克民歌收集家。

库哈奇 (F. X. Kuhač, 1834—1911) 南斯拉夫民俗学家，音乐理论家。

库克尔茨(J. Kuckertz, 1930—) 联邦德国音乐学家。

L

拉赫(R. Lach, 1874—1958)，奥地利音乐学家，作曲家。

拉赫曼(R. Lachmann, 1892—1939) 德国音乐学家。

卢梭(J.—J. Rousseau, 1712—1778) 法国思想家。

M

麦隆(V.-ch. Mahillon, 1841—1924) 比利时声学家，乐器制造家。

梅里亚姆(A. P. Merriam, 1923—1980) 美国民族音乐学家。

S

萨克斯(C. Sachs，1881—1959) 德国音乐学家，现代乐器学创始人之一。

施通普夫(C. Stumpf，1848—1936) 德国心理学家，音乐学家。

施托克曼((C.)D. Stockmann，1929—) 德国民族音乐学家。

斯托因(V. Stoin，1880—1938) 保加利亚民俗学家。

W

瓦拉舍克(R. Wallaschek，1860—1917) 奥地利音乐学家。

维奥拉(W. Wiora，1906—) 德国音乐理论家。

沃恩·威廉斯(R. Vaughan Williams，1872—1958) 英国作曲家。

X

夏普(C. J. Sharp，1859—1924) 英国民歌收集家。

Y

亚伯拉罕(O. Abraham，1872—1926) 德国音响心理学家，民族音乐学家。